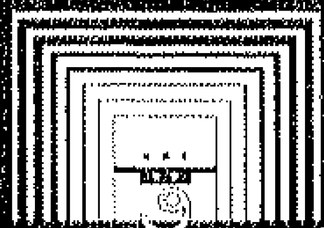
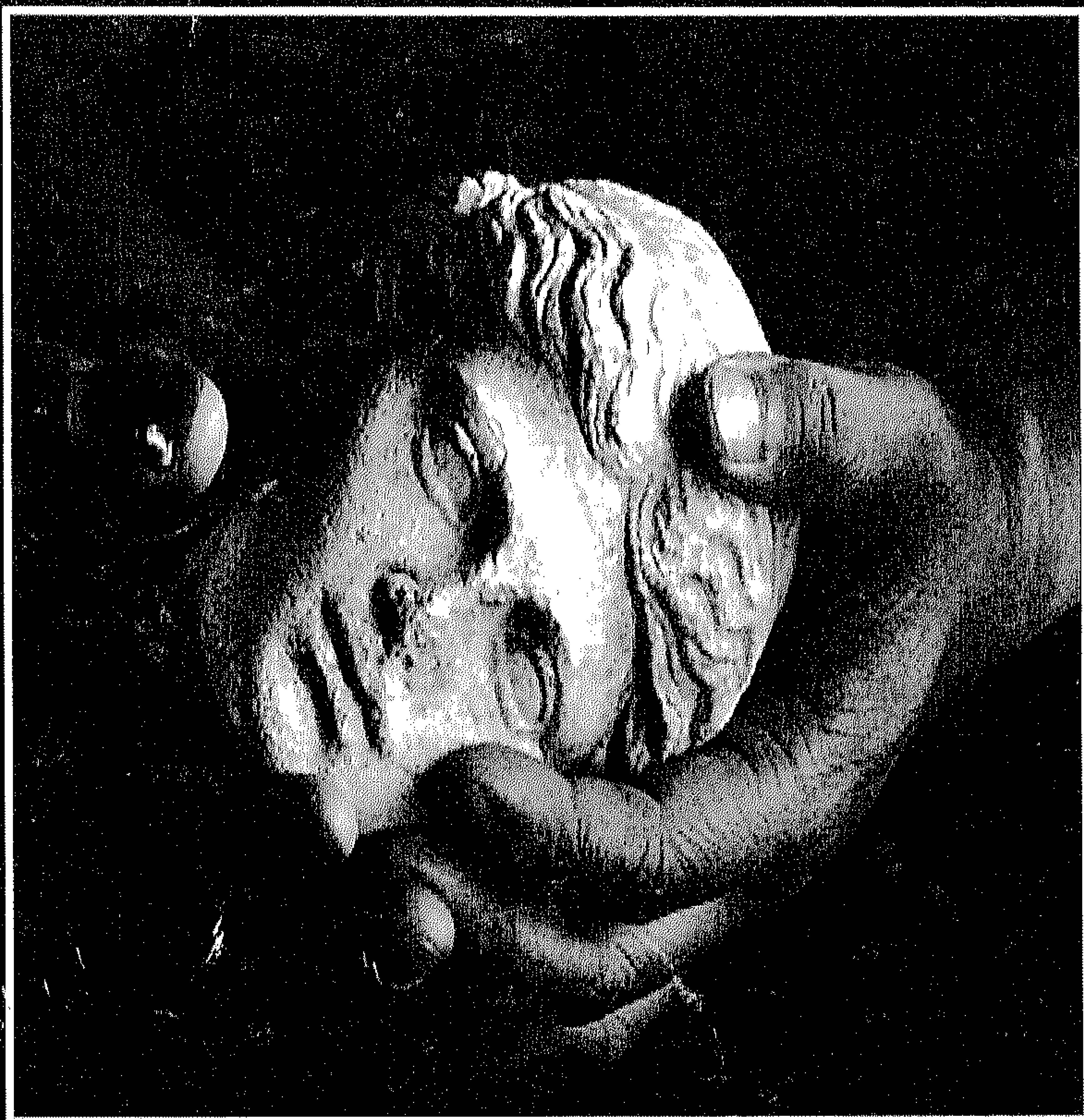
آفاق السينما



الهيئة العامة لقصور الثقافة

السينما و ذاكرة العالم

مائة عام و عام من السينما العالمية



د. محمد كامل القليوبي

آفاق السينما



الهيئة العامة لقصور الثقافة

السينما وذاكرة العالم

«مائة عام وعام من السينما العالمية»

د. محمد كامل القليوبى

آفـــاق الســـــــينمـــا

الهيئة العامة لقصور الثقافة

المراسلات باسم مدير التحرير على العنوان التالى ١٦ شارع أمين سامى
القصـر العينى - القاهرة رقم بريدى ١١٥٦١

إهداء

- إلى ذكرى أبى كامل محمد القليوبى
- وإلى أمى ناهد على خليل
- اللذان قادا خطواتى الأولى إلى دار السينما

محمد كامل القليوبى

مقدمة

مائة عام وعام مروا على ظهور السينما فى ٢٨ ديسمبر عام ١٨٩٥ شغلت السينما العالم بها وانشغلت به، واعتمدت حسب تصنيفها بالفن السابع على الفنون السابقة عليها فى بدايتها ثم أصبحت جميع الفنون تعتمد عليها لتنصهر فى مركب جديد خالص نسميه بالفن السينمائى حتى وإن تعددت أشكاله وأساليبه وصياغاته، وغيرت من طرق التفكير البشرى وأساليبه خاصة فيما يتعلق باختزال الزمن وإعادة تركيبه وإدراك إحجام اللقطات وتكبيرها وتصغيرها وتأطيرها مع التأكيد على وجودها كجزء من شىء لا متناهى مما أدى بالتالى إلى تغير الأشكال الفنية والأدبية المعاصرة التى أخذت من السينما الكثير وتطورت معها أساليبا واتجاهات.

فالسينما التى ظهرت منذ البداية كاختراع تكنولوجى يتمكن من تصوير الحركة، والتى عدت فى نظر من اخترعوها كأحد ألعاب الحواة للعرض فى الأسواق والكرنفالات المحلية، بدأت بخاصية مدهشة لم تدرك إلا فيما بعد وهى قدرتها على الإمساك بالزمن والاحتفاظ به للمرة الأولى فى تاريخ البشرية مع إمكانية إعادته فى أى وقت بالصورة ثم بالصوت أيضا إلى جانب الصورة بعد سنوات قليلة من ظهورها، ثم ما لبثت السينما وتبعا لهذه الخاصية أن قامت بتسجيل الذاكرة البصرية السمعية لعالم كامل.

ولم يدر فى خلد أصحاب اللقطات الأولى التى صورتها السينما بدءا من الألبوم العائلى المصور للأخوين لوى واوجست لوميير وحتي لقطات ميدان الأوبرا فى باريس والقطارات التى تتحرك عبر الشاشة أنه ومع مرور الزمن ستصبح هذه اللقطات جزءا محفوظا من ذاكرة العالم.

بدأت السينما مباشرة وبمجرد دوران آلة تصويرها فى حفظ التاريخين الحديث والمعاصر وتسجيلهما، فلقد أصبح للعالم مع ظهورها ذاكرة بصرية محفوظة، وكل لقطة صورتها السينما تكتسب أهميتها أساسا من إمساكها بلحظة أو بفترة من الزمن لا يمكن استعادتها إطلاقا.

وعندما أصبحت السينما فنا تخطت مرحلة التسجيل العشوائى للأحداث لتفتح آفاقا هامة أمام العالم على المستويين الروائى والتسجيلى، لقد أصبحت شاهدا على عصرنا يعبر عن رؤية تجاه أوضاعه وقضاياه، شاهدا لايكتفى برصد الواقع وإنما يمتد إلى رؤيته وتحليله.

كما تمكنت السينما من الاحتفاظ بالأعمال الإبداعية لفنانين رحلوا عن عالمنا، وسجلت صورة حية لإبداعات أجيال انصرمت، وأعادت صنع وتجسيد الأزمنة الماضية والتاريخ السابق لها على ضوء كل ما أمكن الوصول إليه من معلومات وصور وأشكال لمختلف الحقب التى عاشتها البشرية، وامتدت لتسجل تصوراتها للمستقبل لتحاول قراءته وتأمله والتنبوء به على ضوء المعطيات التى يقدمها الحاضر.

كل ما فى السينما زمن حاضر، وهو يكتسب حضوره من خاصية أننا عندما نعيد عرض الشرائط السينمائية فإننا نعيد سريان الزمن الماضى الذى كان حاضرا وقت تصويره فى الحاضر الآنى، ونعيد قراءته بصورة متجددة دائما مع مرور الزمن، وكل لقطة تصورها السينما لا تكتسب أهميتها بما تصوره فحسب ولكن أيضا وعلى نفس الدرجة من الأهمية بمن يقوم بتصويرها وبالزمن الذى تصور فيه، وبمدى تعبيرها عنه، وليس كالسينما فن يمكنه أن يفعل ذلك..

والدراسات التى يحتويها هذا الكتاب تتعلق أساسا بهذه الخاصية الهامة فى السينما، فالفصل الأول «هوامش على التاريخ الاجتماعى للسينما» يتناول خلال مجموعة من الأفلام التى تعد حاليا من كلاسيكيات الفن السينمائي(بالمعنى المجازى للكلمة)، علاقة الشهادات التى قدمها عدد من فنانى السينما من مختلف بلدان العالم وخلال فترات مختلفة من

التاريخ عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فى بلادهم، ومحاولة رصد الظروف التاريخية من مواقع مختلفة بالطبع تتعلق بموقف الفنان الفكرى والفنى على حد سواء .

أما الفصل الثانى «السينما والتاريخ» فيتضمن دراستين عن فيلمين لهما أهمية خاصة من زاوية التأكيد والرصد لعلاقة السينما بالتاريخ من وجهتى نظر مختلفتين فى المعالجة السينمائية، وفى تناول صانعيهما لهذا الموضوع، ولكن يجمعهما قراءة التاريخ على ضوء الحاضر بحيث ترتفع السينما عن مستوى التسجيل الحرفى السائد الذى يعمد إلى تقديم الأحداث التاريخية(فى زمانها) كحكايات للتسلية السطحية وقد تم عزلها عن سياقها التاريخى، بينما يقدم الفيلمان موضوع الدراستين اللتين يتضمنهما هذا الفصل استمرار الذاكرة التاريخية الحية وامتدادها وتواصلها مع لحظات فاصلة فى التاريخ، أولهما فترة الصراع الدامى في أوروبا للبورجوازية الصاعدة فى مواجهة الاقطاع فى فيلم «الفهد» لفيسكونتى، وثانيهما عن موقف السينما نفسها وهى تسجل انتصار ثورة اكتوبر الاشتراكية عام ١٩١٧ فى روسيا كما يقدمه نكيتاميخالكوف فى فيلمه «أسيرة الحب»، وقد أثبت بمقدمة الدراستين تتابع لمشاهد الفيلمين تم تسجيلهما من النسختين الكاملتين لهما، مع ملاحظة أن تتابع المشاهد لفيلم «الفهد» ودراسته تعتمدان على النسخة الأصلية للفيلم والتى تم استعارتها من أرشيف فيسكونتى الخاص بناء، على اتفاق أجراه نادى القاهرة للسينما عام ١٩٧٨ لتنظيم مجموعة من العروض لأفلام فيسكونتى، وتختلف هذه النسخة عن النسخة التى تم توزيعها تجاريا فى جميع أنحاء العالم والتى جرى الاعتماد عليها فى معظم الدراسات السابقة عن فيسكونتى وعدد من الكتب التى ألفت عنه، إذ تزيد النسخة الأصلية للفيلم والتى اعتمدنا عليها فى دراستنا بمقدار ساعة عن نسخة التوزيع التجارى العالمى للفيلم .

ويقدم الفصل الثالث من الكتاب «السينما والسياسة» أربعة دراسات عن مواقف ومواقع مختلفة لعدد من المخرجين فى تعاملهم مع السياسة سواء على مستوى الطرح

السياسى لوجهة نظرهم أو على مستوى المعالجة السينمائية، وهذه الدراسات لم يتم اختيارها بناء على قيمة هذه الأفلام فى حد ذاتها، ولكن على أساس تقديم نماذج مختلفة من وجهات نظر مخرجين لا يقعون تماما فى إطار مخرجى السينما السياسية بالمفهوم المصطلح عليه، ولكنهم يتعرضون للسياسة فى أفلام شائعة على المستوى التجارى وبصورة قد تبدو عارضة فى بعض الأحيان، وقد تم فصل هذه النماذج الأربعة التى تم التعرض لها فى الكتاب بناء على تحديد النوعية الخاصة لهذه الأفلام التى تتأتى علاقتها بالواقع فى تقديمها لمواقف واتجاهات مختفة فى إطار السينما السائدة. ولقد استبعدت كل من السينما السياسية والسينما النضالية كأشكال وأساليب لأسباب متعددة، يقع على رأسها أنهما تحتاجان لدراسة تفصيلية لست فى مجال تحقيقها فى هذا الكتاب على الأقل ..

ويتناول الفصل الرابع «السينما والثقافة القومية» علاقة السينما بالذاكرة التاريخية والثقافية لشعوبها، وكيف تستخدم هذه الذاكرة تراثها الثقافى القومى فى الاتصال بجماهيرها، وبناء شكل سينمائى مستمد من الثقافة القومية مع اتخاذ موقف من الجوانب المتخلفة فى هذه الثقافة ووضع الجوانب المتقدمة منها فى مواجهتها، وقد تم اختيار فيلم «كوايدان» للمخرج اليابانى مازاكى كوباياتشى كنموذج لتقديم سينما ذات سمات قومية واضحة، لا تستخدم شكلا سينمائيا مستمدا من الثقافة القومية السائدة فحسب، وإنما تمتد إلى مناقشة هذه الثقافة نفسها.

أما الفصل الخامس «السينما.. نظرة إلى الأعماق» فيقدم من خلال تحليل فيلم «وجها لوجه» للمخرج السويدى انجمار برجمان نموذجا لمحاولة السينما اقتحام العالم الداخلى للإنسان والغوص فى أعماقه وفى مشاعره بصورة قد تستعصى على أي فن آخر، ولقد رأيت أنه من المفيد أن الحق بدراسة فيلم «وجها لوجه» التى تتضمن أيضا تتابعا لمشاهد الفيلم مأخوذا عن نسخته الكاملة، ترجمة لنص «المحتج الشمالى» الذى كتبه الكاتب الأمريكى جيمس بولدوين عن انجمار برجمان والذى يقدم مفاتيحا هامة لرؤية برجمان وفهم عالمه.

وفى النهاية يهمنى أن أوضح المفهوم الذى انطلقت منه فى تعاملى مع الأفلام موضوع الدراسات التى يحتويها الكتاب، والتى كتبت عبر خمسة عشر عاما من ممارستى للنقد السينمائى فيما بين عامى ١٩٧٣ و ١٩٨٧ بصورة شبه منتظمة، حيث يجرى التعامل مع الفيلم كرسالة يبث صانعو الأفلام شهاداتهم ومواقفهم خلالها وتنتقل بأشكال وبوسائط متعددة وعبر أزمان وفترات تاريخية مختلفة إلى عدد من بلدان العالم لتقرأ هذه الرسائل التى تبثها الأفلام على ضوء واقع كل بلد وهمومه وقضاياه وثقافته بل وصراعاته أيضا.

ومن المؤكد أن هذه الرسائل التى تحملها الأفلام لن تقرأ بنفس الطريقة فى بلادها، ومن المؤكد أيضا أن النقاد فى كل مكان من العالم أقدر على قراءة أفلامهم القومية بصورة أفضل من أى شخص آخر، ولكن هذه القراءة ستكون غائبة بالطبع عن المحتوى الخاص الذى يمكن لهذه الرسائل أن تحمله لنا، والتى تتمثل أهميتها لا فى علاقتها بالواقع فى البلدان التى تنتمى إليها هذه الأفلام فحسب، وإنما أيضا فى علاقتها بواقعنا، ولهذا تشاهد الأفلام فى كل مكان من العالم ولهذا أيضا يصدر هذا الكتاب.

د. محمد كامل القليوبى

الفصل الأول

هوامش على التاريخ الاجتماعى للسينما

١- من كاليجارى إلى هتلر إلى..

٢- متروبوليس... الجلادون والضحايا يدا فى يد...

٣- الحرية لنا... ولكن كيف؟!

٤- صفر فى السلوك للبورجوازية...

٥- الوهم الكبير والأوهام الأخرى الضائعة

٦- بايزا... ميراث الفاشية والحرب.

٧- الأرض تهتز... تحت أقدام من؟!

٨- السينما العين ليس فيها تحايلات بل الحقيقة.

من كاليجارى إلى هتلر إلى.....



« عيادة الدكتور كاليجارى » من اخراج روبرت ڤين عام ١٩١٩

يرى المؤرخ وعالم الاجتماع والمنظر السينمائى سيجفريد كاراكاور (١٨٨٩ - ١٩٦٦) فى كتابه الهام من «كاليجارى إلى هتلر» الذى أصدره عام ١٩٤٨ عن السينما الألمانية فى الفترة من ١٩١٠ حتي ١٩٣٠، أن الميول القومية التى وصلت إلى ذروتها عند هتلر يمكن تقصى أثرها فى الأفلام السينمائية الألمانية خلال افترة التى تسبق وصول هتلر إلى الحكم مباشرة. حيث أن هذه الأفلام التى ظهرت خلال الفترة التى تلت الحرب العالمية الأولى مباشرة ماهى إلا مونولوج داخلى فريد ذو طبيعة تنبؤية تماما تعكس حالة من القلق الداخلى العميق لدى الشعب الألمانى، حالة ما بعد الهزيمة وما بعد معاهدة فرساى، والإعباء والمشاق الشديدة التي تلتها. ورأى كاراكاور شخصية هلتر فى الدكتور كاليجارى وهو الشخصية الرئيسية فى فيلم «عيادة الدكتور كالجيارى» الذى أخرجه الألمانى روبرت ڤين عام ١٩١٩، وهى شخصية طبيب غريب شاذ الأطوار يقدم عروضا فى كرنڤال تجرى إقامته فى مدينة ألمانية صغيرة مع مساعدة الشاب سيزار الذى يسير وهو نائم، وتظهر سلسلة من الجرائم الغامضة فى هذه المدينة ويسود الرعب انحاءها. ويبدأ بطل الفيلم فى التحرى عن مصدر هذه الجرائم بعد أن يفجع فى قتل أعز أصدقاءه، وينتابه الشك فى الدكتور كاليجارى ومساعده سيزار فيلجأ إلى البوليس ليفضى له بشكوكه ولكن تحريات البوليس تكاد أن تتحول إلى عبث أطفال قياسا على القوى الخارقة للدكتور كاليجارى الذى يعرف أسرار سحر القرون الوسطى ويستخدمها فى السيطرة على مساعده سيزار ويوجهه إلى ارتكاب جرائم قتل بشعة عند حلول الظلام، ويستمر كاليجارى فى توجيه سيزار إلى ارتكاب الجرائم حتى يموت سيزار من الإعياء.

ولم تكن شخصية كاليجارى فى هذا الفيلم كما قدمها روبرت ڤين عن سيناريو لكارل ماير وهانز جانوفيتس إلا تجسيدا لتلك النظرة الذاتية المحتجة التي تبنتها المدرسة التعبيرية الألمانية فى الفن، تلك المدرسة التي كان هذا الفيلم أول تعبير عنها فى السينما كمحاولة فردية خالصة للاحتجاج على الطابع الجنونى للسلطة التي قادتها إلى حرب شرسة وإلى فظائع لا حد لها، ولم يكن كاليجارى في إطار الطابع التعبيرى الذى ساد

الفيلم بأكمله إلا رمزا لهذه السلطة فى جنونها المطبق، ذلك الجنون الذى يبدو فى صورته المجردة كما لو كان حادثا عارضا أو حالة خاصة بالسلطة دون الرجوع إلى الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى أدت إليه، حيث أصبح الرعب هو رد الفعل الغالب فى مواجهة قوى البطش والقهر التى أصبحت مرادفا للجنون كما يصورها هذا الفيلم، وتحول سيزار الخاضع لتأثير القوى الخارقة لكاليجارى الرمز المطلق للسلطة إلى مجرم يرتكب جرائمه وهو نائم أو منوم وقد فقد وعيه بما يفعله، مجرد شخص بائس يموت من الاعياء وهو يمارس جرائم ليس له يد فيها وإنما كمجرد أداة فى يد سلطة فقدت صوابها، وهكذا صور الفيلم العلاقة بين السلطة فى ألمانيا وبين الشعب، وهى العلاقة التى جسدتها النازية فيما بعد وهي تقود الشعب الألمانى إلى حروب طاحنة وجرائم كبرى وقد غيبت وعيه تحت تأثير الدعاوى القومية والشوفينية ضيقة الأفق، وهى علاقة تتجاوز كثيرا تلك الحدود التى يطرح الفيلم موضوعه فى إطارها. وقد تم تفريغ الأزمة الاجتماعية والاقتصادية من محتواها، وصاغها التعبيريون خلال مظاهرها العامة كمجرد حالة من الرعب الأبدى نتيجة لجنون السلطة وبطشها المطلق.

وقام مهندسو الديكور الثلاثة هيرمان فارم وفالتر روجريك وڤالتر ريمان، وهم أبطال الفيلم الحقيقيون، برسم الديكورات والممثلين فى آن واحد، حيث تحول الممثلين ڤيرنر كراوس الذى قام بأداء دور كاليجارى بنظارته الصغيرة ومكياجه الغريب بخطوطه البيضاء والسوداء، وكونراد فيدت بشحوبه الشديد والهالات السوداء المحيطة بعينيه وحواجبه الضخمة وشفاهه السوداء، إلى لوحات تعبيرية حية تتحرك بتناسق شديد بزواياها الحادة ومناظيرها المشوهة وسط ظلال سوداء تسقط على الشوارع والجدران وتتشكل خلفيتها من سماء ناصعة البياض يبدو خلالها الإنسان وقد تحول إلى شىء من بين سائر الأشياء فى بناء ميتافزيقى محكم يصور الإنسان بأنه ما هو إلا كائن محكوم عليه بالموت رعبا على يد سلطة فقدت رشدها تماما، وساهمت الظلال الحادة والتمثيل الإيمائى فى حركات طقسية ملتوية فى إضفاء جو الرعب والفزع الذى يسود الفيلم بأكمله .

لم يكن فيلم «عيادة الدكتور كاليجارى» مجرد نبوءة بمجيء هتلر ووصوله إلى السلطة، ولكنه كان انعكاسا للأوضاع التى تأتى بهتلر جديد أو كاليجارى جديد فى أى زمان ومكان.

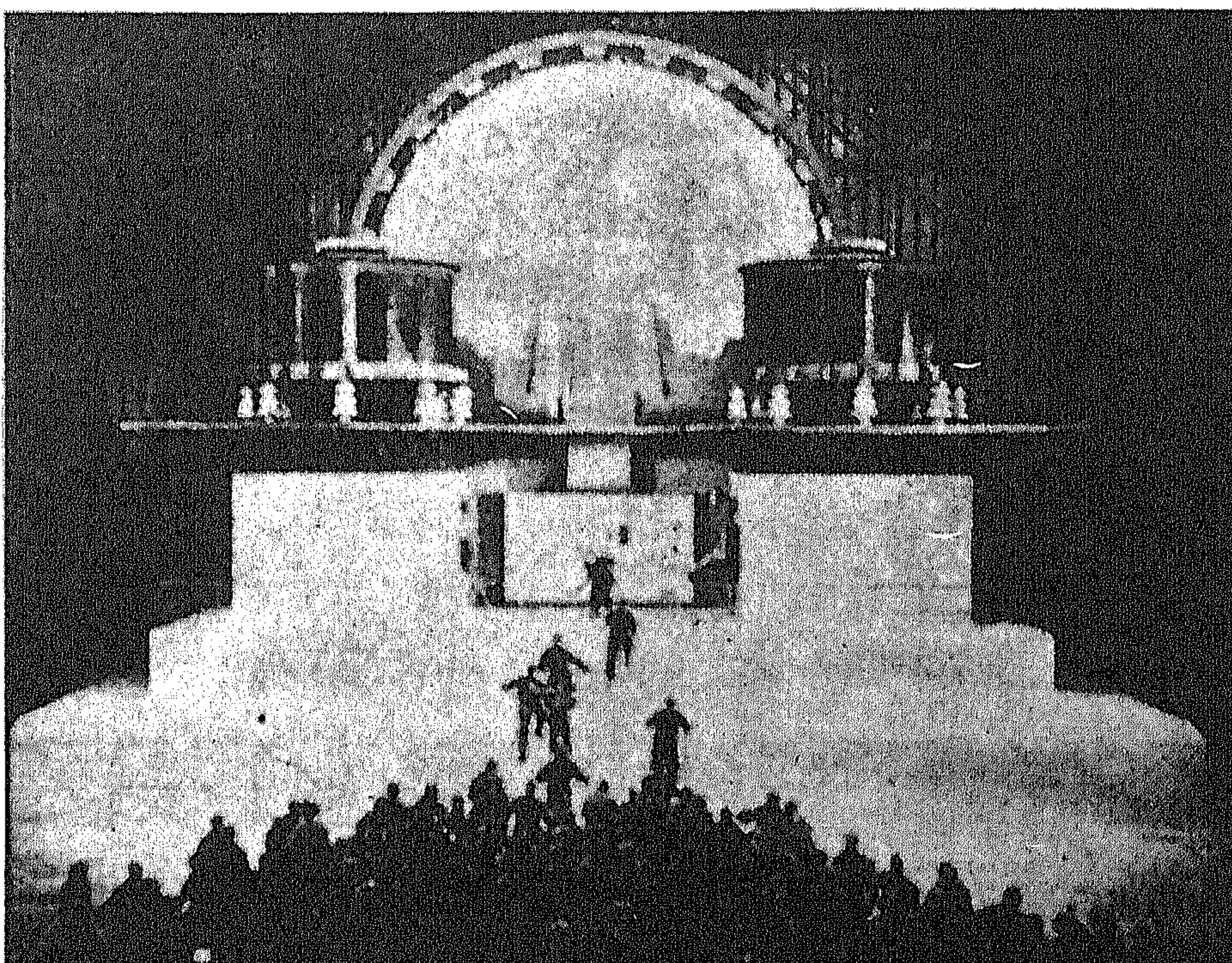
ولكن حتي كاليجارى كمجرد تعبير مجرد عن جنون السلطة لم يكن بالرمز الذى يمكن السماح به، وأصبح من المطلوب احتواءه، ولذلك كان لابد للتجمع الاحتكارى «أوفا» الذى أتاح الفرصة لإنتاج هذا الفيلم أن يحرفه عن أهدافه الحقيقية، وتدخلت شركة أوفا لوضع تعديل على الفيلم باستشارة المخرج الألمانى فريتزلانج، وتمت صياغة نهاية جديدة للفيلم بحيث نكتشف فى النهاية أن موضوع الفيلم بأكمله ليس إلا قصة مختلقة يرويها نزيل بمصحة عقلية يتصور أن مدير المصحة هو نفسه الدكتور كاليجارى، أى أنه لا يمكن أن توصف السلطة با لجنون إلا من شخص مجنون بالفعل، وليتحول فيلم «عيادة الدكتور كاليجارى» إلى مجرد فيلم من أفلام الرعب ينسج قصته خيال مجنون.

ولكن القوة الإيحائية الكبيرة لهذا الفيلم الذى يعد بحق أحد العلامات البارزة فى الحركة التعبيرية الألمانية وفى أول تعبير سينمائى عنها، تجعل من هذه النهاية التي تم فرضها على الفيلم مجرد معلومة هامشية يكذبها التعبير الحى الذى يقدمه الفيلم عن أوضاع القمع السائدة.

لقد فتح كاليجارى الباب أمام موكب الطغاة كما يقول سيجفريد كاراكاور، فانطلقت الأشباح والمخاوف من مكامنها فى تيار من الرعب الجارف اجتاح السينما الألمانية فى الفترة التالية مباشرة لهذا الفيلم فى أفلام مثل «جوليم» لبول فيجنز عام ١٩٢٠ و«القدر» لفريتزلانج عام ١٩٢١، و«نوسفيراتو» لميرناو عام ١٩٢٢ و«دكتور مابوز» لفريتز لانج أيضا عام ١٩٢٢ وغيرها..

بدأ فيلم «عيادة الدكتور كاليجارى» بالتعبير عن مناخ الرعب السائد تجاه ما تصوره جنونا للسلطة، وألقى بظلاله الكثيفة لأعوام على السينما الألمانية حتى وجد كاليجارى تجسده فى شخصية هتلر فيما بعد، ووجدت النبوءة المجردة تعبيرها الحى مع وجود سلطة لم تعد تسمح حتي بالنبوءة أو بالتعبير المجرد عنها، لترسم بالقوة وخلال دعايتها التى سخرت السينما من أجلها ابتسامات مزيفة بالتفاؤل الكاذب على وجوه تمتلىء أعماقها بالرعب والفزع.

متروبوليس.. الجلادون والضحايا يدا فى يد



« متروبوليس » اخراج فريتزلانج عام ١٩٢٦

فى بداية الأربعينيات وخلال سنوات الحرب العالمية الثانية، تحول المخرج الألمانى فريتز لانج إلى ما يكاد أن يكون رمزا لسينما المقاومة ضد النازية والفاشية، وذلك بعد أفلامه «المطاردون» عام ١٩٤١ و«الجلادون يموتون أيضا» عام ١٩٤٢ و«حكومة الرعب» عام ١٩٤٣، وهى الأفلام التى تعد أكثر الأفلام معاداة للنازية خلال هذه الفترة على الأقل.

وعلى الرغم من ذلك فلم يكن فريتز لانج بالرمز الذى يمكن التسليم به تماما كنموذج لسينما المقاومة، فثمة العديد من التساؤلات التى تثيرها أفلامه الأولى الهامة التى قام بإخراجها أثناء جمهورية فايمر فى آلمانيا، والتى تطرح مسألة بالغة التعقيد خاصة بموقف الفنان ورؤيته والمنهج الذى يتناول به أعماله، ومن هنا فإن تتبع مجمل الأعمال السينمائية لفريتزلانج تلقى أضواءا هامة على موقف فريتزلانج والموقع الحقيقى لأفلامه بالنسبة لسينما المقاومة ضد النازية، فالواقع أن لانج الذى عمل بشكل مستمر على تكريس الجانب الدعائى للقوى المضادة للحركة الجماهيرية المعدة للتنكيل بالقوى الوطنية المعارضة مما أدى فى النهاية إلى وصول هتلر للحكم عام ١٩٣٠، كان عليه أن يحصد الثمار المرة للمسار الذى ساهم فى دعمه، والذى كان من الطبيعى أن يؤدى به إلى النتيجة التى انتهى إليها. ومما يبعث على السخرية أن يكتشف فريتز لانج وعلى نحو مفاجىء، أن الطاحونة التى طالما حمل الماء إلى عجلتها تدور لتسحقه آخر الأمر.

ولقد بدأ اتجاه فريتزلانج للدعاية السياسية عن طريق السينما عندما اخرج فيلمه «دكتور مابوز المقامر» الذى يدور موضوعه حول منظمة إرهابية تستغل تضخم واستفحال الأزمات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية لتعطى الفرصة لظهور القوى الدكتاتورية، وعلى الرغم من تناول عدد من النقاد للفيلم باعتباره دعوة لمقاومة النازية فى ألمانيا فإن المنتج إريك بومر يقرر بأن الفيلم كان فى تصورهم تسجيداً لعصبة «سبارتاكوس» التى أسسها المناضلان كارل ليبكنخت وروزا لوكسمبورج، وهي العصبة التى قادت الانتفاضات العمالية المتكررة فى ألمانيا قبل أن يتم سحقها واغتيال ليبكنخت وروزا لوكسمبورج

بوحشية شديدة فى يناير عام ١٩١٩، وقبل أن يخرج فريتز لانج فيلمه هذا بثلاثة أعوام فقط.

وفى فيلم «جواسيس» عام ١٩٢٨ يلقى لانج بتهمة الجاسوسية فى وجه المنظمات العمالية، ويبدو زعيم العصابة الذى قام بأداء دوره رودلف كلاين روج (وهو نفس الممثل الذى قام بأداء دور دكتور مابوز فى فيلمى فريتز لانج عن دكتور مابوز وقام أيضا بأداء دور العالم فى فيلم «متروبوليس» وقد وضع ماكياجا ليبدو على صورة لينين، وتصور العصابة بوضوح شديد على أنها تعمل لصالح الاتحاد السوفيتى الذى لم يكن قد مضى على ظهوره سوى أحد عشر عاما وقتها.

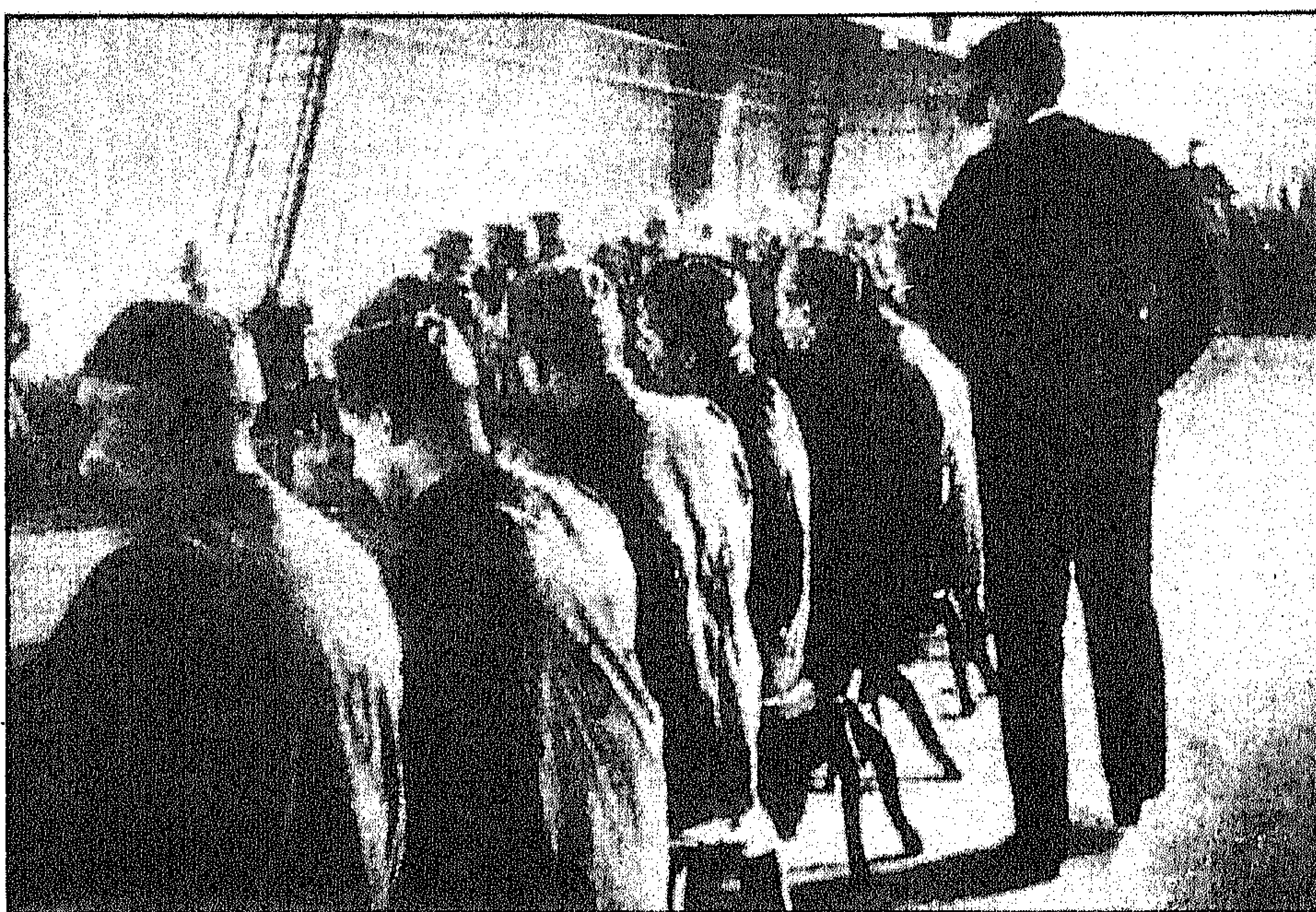
ويعد فيلم «متروبوليس» الذى قام فريتز لانج بإخراجه عام ١٩٢٦ عن قصة لكاتب السيناريو تيافون هاريد، أكثر أفلامه تعبيرا عن موقفه المعادى للديمقراطية، وعمله بصورة مستمرة على تشويه الحركة العمالية، والدعوة إلى تخليها عن نضالاتها والتصالح مع مستغليها وجلاديها فى آن واحد.

وفى هذا الفيلم الذى يقدم إحدى روايات الخيال العلمى، يصور لنا لانج مدينة متروبوليس التى تنتمى إلى القرن الواحد والعشرين، وهى مدينة يعيش فيها الرأسماليون حياة الترف والمجون بينما يحيا العمال فى أقبية تحت الأرض تعتصرهم الآلات وتمتصهم حتى النخاع، ويقدم لانج التناقض الشديد بين حياة الرأسماليين وحياة العمال عن طريق تعرف ابن الرأسمالى فريدر المهيمن على عالم ما تحت الأرض، على حياة البؤس والانسحاق التي يحياها العمال، وفى مشهد من أهم المشاهد فى تاريخ السينما التعبيرية الألمانية، ينزل فريدر الابن إلى عالم ما تحت الأرض فيرى الآلة الضخمة وقد تحولت فوهتها إلى فم هائل يلتهم العمال الذين يعملون عليها. وتنقلب حياة فريدر الابن رأسا على عقب، ويشعر بأزمة حادة نتيجة لهذا التناقض الشاسع بين حياة الرأسماليين وحياة العمال، ويدعم هذا الإحساس علاقته بماريا الداعية إلى حل مشاكل العمال بطريقة سلمية، وهنا يتدخل فريدر الأب عن طريق عالم مجنون يعمل في خدمته فيقوم بصنع إنسان آلى

فى صورة ماريا بعد أن يزج بماريا الحقيقية فى السجن، وينطلق الإنسان الآلى فى صورة ماريا وسط العمال لتنفيذ مخططات الرأسمالى، فيثور العمال ويحطمون الآلات وتحدث كوارث يكونون هم أولى ضحاياها، وتنجح ماريا فى الهروب من سجنها، وتصل فى الوقت المناسب لتدعو العمال إلى التصالح مع الرأسمالى، وينتهي الفيلم ورئيس العمال يصافح الرأسمالى.. الجلادون والضحايا يدا فى يد، هذا هو الهدف، فالثورة العمالية كما يقدمها الفيلم ليست سوى نتيجة لعمل شرير يقوم به إنسان آلى مجرد من الإنسانية، ولن يدفع ثمنها فى النهاية سوى العمال الذين ينبغى عليهم أن يقنعوا بأوضاع الاستغلال القائمة فى إطار من التعايش السلمى مع الرأسمالية. ويقدم فريتز لانج رؤيته تلك فى فيلم متقن الصنع، يبرز فيه بشكل رئيسى عمل مهندسى المناظر الثلاثة أتوهومت وايريك كيلهوت وكارل فولبريخت الذين يعبرون بخيال منطلق عن تصورهم لمدينة القرن الواحد والعشرين، فى ديكورات مستمدة أساسا من لوحات الرسام الألمانى فينجز والمدرسة البنائية فى الفن، مع توفير إمكانيات إنتاجية هائلة قياسا إلى وقت إنتاج الفيلم، لتقديم ذلك العمل الذى «يترجم بلغة ويلز وجول ڤيرن النظريات الامبريالية الفوقية التى عبر عنها هلفردنك قبل عام ١٩١٤، والتى تنادى أيضا بتصالح الطبقات المتصارعة» كما يرى جورج سادول فى كتابه «تاريخ السينما العالمية».

وكان من الطبيعى أن ينتهى هذا المسار الذى كان لانج يدعمه فى أفلامه إلى الإشتراكية الوطنية التى تبناها الحزب النازى كبديل للاشتراكية الحقيقية بمفهومها العلمى التى طالما بث لانج دعايته ضدها، وأن يفاجأ لانج وبعد إخراجه لفيلم «وصية الدكتور مابوز» عام ١٩٣٢ مع وصول هتلر إلى الحكم ، بمصادرة جوبلز وزير دعاية النازى لفيلمه، ليس بسبب مايحتويه الفيلم ولكن أساسا بسبب الأصل العنصرى لفريتز لانج الذى لم يكن آريا!! وهكذا وجد لانج نفسه مضطرا للفرار إلى أمريكا ليكرس نفسه لمهاجمة نظام شارك بنفسه فى دعمه وتأييده من قبل، لتنتهى تلك التراجيكوميديا الفريدة التي لم يتح له أن يقدمها أبدا فى أى من أفلامه..

الحرية لنا.. ولكن كيف؟!



«الحرية لنا» اخراج رينيه كلير عام ١٩٣١

بعد فيلم «الحرية لنا» الذى أخرجه وكتب موضوعه المخرج الفرنسى «رينيه كلير» عام ١٩٣١، وتم عرضه الأول عام ١٩٣٢ من أكثر الأفلام تعبيرا عن هذه الفترة العاصفة فى فرنسا، حيث استطاع هذا الفيلم أن يضع يده على العديد من الظواهر المصاحبة لهذه الأزمة، وأن يقدم تشريحا ساخرا للأوضاع القائمة، ففى هذا الفيلم المصاغ بإسلوب الواقعية الشعرية، يتمكن «رينيه كلير» من أن يضع يده على أبعاد عديدة يمكن رؤية الفيلم من خلالها، معبرا عن تفاقم الأزمة الاقتصادية، والعجز المطلق للبورجوازية عن حلها، مع توجيه هجومه الحاد، محاولا فضح أساليبها بهجاء لاذع وسخرية مريرة. ولكن ثمة اعتراضات على نهاية الفيلم، وعلى المنهج الذى يحدد رؤية المخرج للتناقضات التي يتناولها، حيث ينتهي الفيلم بتصور خيالى لمدينة فاضلة، مكرسا أسلوبه الشعرى فى القفز إلى هذه النهاية خارج علاقات القوى القائمة فى مجتمعه ومع ذلك تظل القيمة الأساسية لهذا الفيلم فى هذه الشهادة المريرة والقاسية التي يقدمها «كلير» فى وقت سادت فيه روح التملق والدعاية الرخيصة والتفاؤل الكاذب فى معظم أعمال السينما الفرنسية وقتها.. فاثناء هذه الفترة التى تفاقمت فيها الأزمة الاقتصادية والبطالة والتضخم كان «رينيه كلير» من الأصوات القليلة التى وقفت ضد هذا النزيف ورفضت الانسياق وراء الوعود الكاذبة للسلطة ودعاويها عن حكمتها البالغة التى ستخرج بالشعب الفرنسى من بؤسه وبطالته، وامتدت هجائيات «كلير» اللاذعة إلى عالم الرأسمال وقيم البورجوازية وتهافتها، حيث شكل ذلك السمة العامة لأفلام هذه الفترة بالتحديد، مثل فيلم «المليون» عام ١٩٣١، و«الحرية لنا» عام ١٩٣١، و«الرابع عشر من يوليو» عام ١٩٣٣، ثم فيلم «الملياردير الأخير» عام ١٩٣٤ وهو آخر أفلام هذه المرحلة، حيث اضطر بعد الفشل الذريع الذى منى به هذا الفيلم إلى الرحيل عن فرنسا والاستقرار فى انجلترا لمدة اثنتى عشرة سنة، قابلا عروض «الكسندر كوردا» المخرج والمنتج المجرى الأصل، ليواصل هجائياته الساخرة لعالم رأس المال، ففى فيلم «شبح للبيع» الذى أخرجه عام ١٩٣٦ يسخر «رينيه كلير» من ملياردير أمريكى نقل إلى ما وراء الأطلنطى قصرا تاريخيا بالشبح الذى يسكنه، حيث يقدم الفيلم بصورة لاذعة

عالم هؤلاء الذين يستطيعون شراء وتصدير كل شيء، القصور والأسلاف على حد سواء..

ويتخذ فيلم «الحرية لنا» من محاولة هرب سجينين وهما «لويس» و«أميل» ورحلتهما فى عالم الحرية وتطورات كل منهما، وهو يشق طريقا لشن هجومه اللاذع وتعريته للأوضاع القائمة، فبينما ينجح «لويس» يفشل «آميل» فى الهرب، وتقدم الشخصيتان كنقيضين لبعضهما، «فلويس» صاحب إرادة قوية عنيف واثق من نفسه. بينما «أميل» شخص حالم، سلبى ومنطو على نفسه، وسرعان ما يشق «لويس» طريقه إلى دنيا المال والأعمال، وتقدم تطوراته بصورة موجزة فى عدد من اللقطات المتتالية، تبدأ بسرقة دراجة ثم نراه فى دكان صغير، ثم فى ملابس أنيقة وقد أصبح مديرا، وأخيرا فى قصر فاخر وسيارات وسلطات واسعة. ويخرج «أميل» من السجن، من عالم الانسحاق الكامل تحت قيود الحراسة والإجبار على العمل، يخرج آميل من هذا العالم ليواجه عالما آخر، عالم العمل في مصانع «لويس» حيث تقوده أوهامه العاطفية بحب «جوانا» إلى العمل هناك ليكون على مقربة منها، يخرج من السجن إلى سجن جديد باسم العمل، حيث يجرد العامل من إنسانيته، ويسحق فى إطار نظام «تيلور» فى الإنتاج داخل المصانع حيث يتحول إلى جزء من الآلة، لتزداد إنتاجيته لصالح رأس المال، بينما يظل وضعه كما هو على نفس الدرجة من البؤس والفاقة..

وتساهم ديكورات «ميرسون» فى تأكيد الطابع التعبيرى لهذا الجزء من الفيلم فالمصنع يبدو كالسجن من خلال تكوينات المواسير والمناضد فى اتجاهات أفقية متقطاعة مع الأعمدة، وأعمدة المصابيح فى اتجاه رأسى، بينما تبدو الطاولات فى المصنع كطاولات العمل فى السجن تماما، وأرقام المسجونين قد تم ا ستبدالها بلوحات دائرية تحمل أرقاما على صدور العمال، ويؤكد شريط الصوت هذه المقابلة بين السجن والمصنع، فصفارات الأسطوات فى المصنع كمقابل لأجراس السجن. والتلاميذ يتغنون بأن العمل هو الحرية بينما العمال يعملون كالآلات..

وتصطدم أحلام «أميل» وأوهامه» جميعها بالواقع، فهو ينتقل من السجن الرسمى إلى

سجن العمل، وأحلامه بالحب ما تلبث أن تنهار عندما يكتشف أن حبيبته تحب شخصا آخر، وفى إطار من السخرية المريرة من الأحلام الضائعة كمقابل لكل محاولات تغذيتها من قبل السلطة يؤكد كلير بسخريته اللاذعة مرارة الواقع وقسوته خارج التفاؤلات الكاذبة. فالأزمة تمسك بخناق الجميع والأوهام جميعها تتحطم على صخرتها وما تلبث مكونات «أميل» الإنسانية أن تتسبب فى اضطراب سير العمل، فإن أى فعل إنسانى يتسرب إلى نظام يحول العمال إلى ملحقات وذيول للآلات يفسد كل شيء وهكذا تنتهى رحلة «اميل» فى سجن العمل ليلجأ إلى منزل «لويس» الذى يحاول التخلص منه فى بادىء الأمر، ثم يؤويه، وفى حفل فى منزل «لويس» يقدم «رينيه كلير» بتهكم شديد عددا من الأنماط البورجوازية الشائعة نساء متأنقات وعجائز متصابيات ورجال المال والأعمال والطابع المنافق لهم الذى يمكن لصا هاربا مثل «لويس» من أن يطوى تحت جناحه كل تلك الفلول المنهارة بنماذجها الشائهة والباعثة على السخرية، وهى تمارس تملقها له وتنشد حمايته ورعايته، بينما تلوك سيرته وتتحدث عنه كمحدث نعمة من وراد ظهره، وسرعان ما تستفز صراحة «أميل» وأحكامه القاسية المدعوين الذين ينسحبون من الحفل، وتسرق عصابة من اللصوص حقيبة «لويس» المليئة بأوراق النقد ثم تضطر إلى تركها فوق سطح المنزل أثناء محاولتها للهرب، وتكتشف الشرطة حقيقة «لويس» يوم افتتاح مصانعه الجديدة التي يعلن عن تنازله عنها لعماله، وتهب رياح عاصفة لتبعثر الأوراق النقدية من الحقيبة فوق رؤوس المدعوين فى واحد من أهم المشاهد في تاريخ السينما، حيث يندفع البورجوازيون مطاردين أوراق النقد الطائرة فوق رؤوسهم باندفاع وجنون، يتخبطون ويتصادمون كما لو كانوا جيشين متحاربين، بينما تطيح الرياح بقبعاتهم العالية وبملابسهم الرسمية، حيث ينتهى الوقار والتحذلق والطابع الأخلاقى المنافق لهم أمام سعيهم وراء أوراق النقد الطائرة، فى الوقت الذى يقف فيه رجل مهم يلقى خطابا بينما المعركة مستمرة. وتصل سخرية «رينيه كلير» من البورجوازيين وتشهيره بهم إلى الذروة فى هذا المشهد الفريد فى تاريخ الفن السينمائى عبر العديد من المشاهد الساخرة من السلطة أجهزتها طوال الفيلم، فيقدم

رجال البوليس كأنماط هزلية باعثة على السخرية، بينما ينكشف عالم رجال المال والأعمال ويفتضح من موقف إلى موقف، مع بروز التناقضات الضخمة بين هذا العالم وعالم الانسحاق داخل السجون الرسمية وسجون العمل داخل المصانع حيث تتلاشى الفواصل بينهما، وتنتهى رحلة «لويس» و «أميل» السجينين السابقين بهروبهما إلى ممارسة حياة الصعلكة والانطلاق. بينما يجد العمال طريقهم إلى التحرر من سجن العمل فى المصانع التى تسير ذاتيا لتنتج من أجلهم، بينما يمارسون اللهو وصيد الأسماك. وتقدم هذه النهاية تصورا لمدينة فاضلة تقترب من تصورات الاشتراكيين الطوباويين ولكن هل يمكن أن تقاوم كل هذه الأوهام التى تحيط بها البورجوازية نفسها لتغطية بشاعتها واستغلالها، هل يمكن أن تقاوم كل هذه الأوهام بزرع أوهام أخرى عن المستقبل فى مقابلها؟! إن غياب التصور والوعى الحقيقى بالطريق الذى يجب انتهاجه هو الذى يجعل نهاية الفيلم غريبة عليه وغير متسقة مع ما سبقها من أحداث..

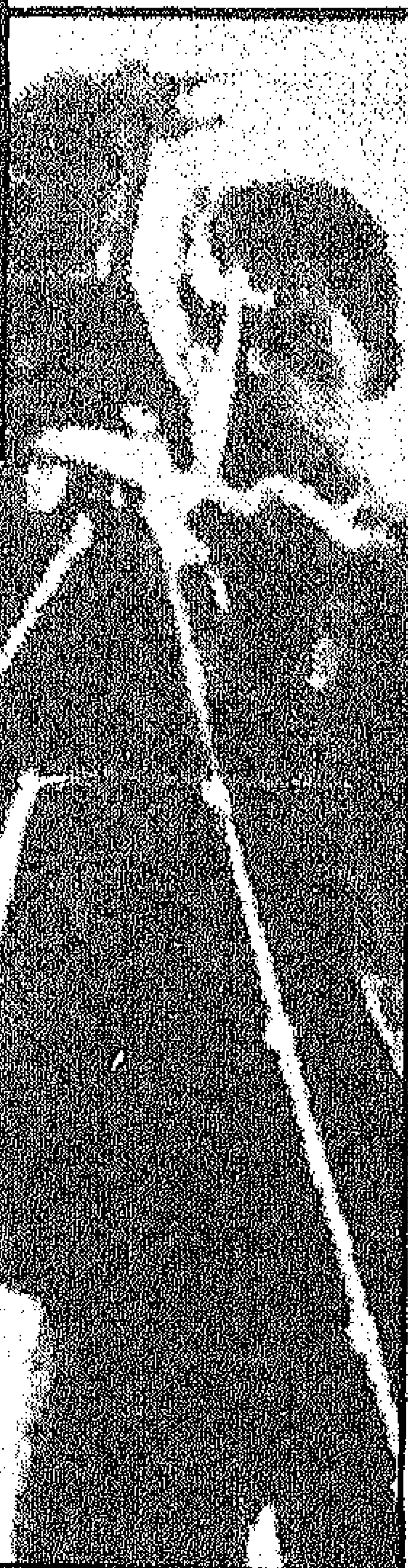
ومع ذلك فإن الفيلم يكتسب قيمته الرئيسية من واقع هذه الشهادة القاسية والمريرة التى يقدمها «رينيه كلير» على تناقضات عصرنا..

صفر فى السلوك للبورجوازية



جان فيجو ومدير التصوير ب.كوفمان أثناء تصوير «بشأن نيس»





«صفر فى السلوك» اخراج جان فيجو عام ١٩٣٣

فى عام ١٩٣٤ فقدت السينما الفرنسية أهم صوتين حقيقيين لها، فمن جهة اضطر «رينيه كلير» إلى الارتحال عن فرنسا ليستقر فى بريطانيا لمدة اثنتى عشرة سنه بعد الفشل الذريع الذى منى به فيلمه «المليادرير الأخير» الذى تناول فيه مشاكل التضخم والأزمة الاقتصادية وديكتاتورية السلطة، ومن جهة أخرى مات «جان فيجو» أو «رامبو» السينما كما يطلق عليه عن تسعة وعشرين عاما صنع خلالها ثلاثة أفلام لها مكانتها البالغة الأهمية فى تاريخ السينما.

وفى هذه الفترة ومنذ بداية الثلاثينيات كانت فرنسا تجتاز أزمة اقتصادية طاحنة. وفى موجة عارمة عن البؤس والبطالة والفوضى الاقتصادية لم يكن أمام الحكومة ما تقدمه سوى الوعود، وعود براقة وتفاؤل كاذب يفتضح أمام جوع الشعب وبؤسه، بينما تخلت السينما الفرنسية فى هذه الفترة القاحلة عن تقديم أى تعبير حقيقى عن الأزمة، وتحولت إلي تزيين الوعود وهذا التفاؤل الكاذب وتكريس نفسها للدعاية بأكثر الأشكال تزييفا وتملقا.

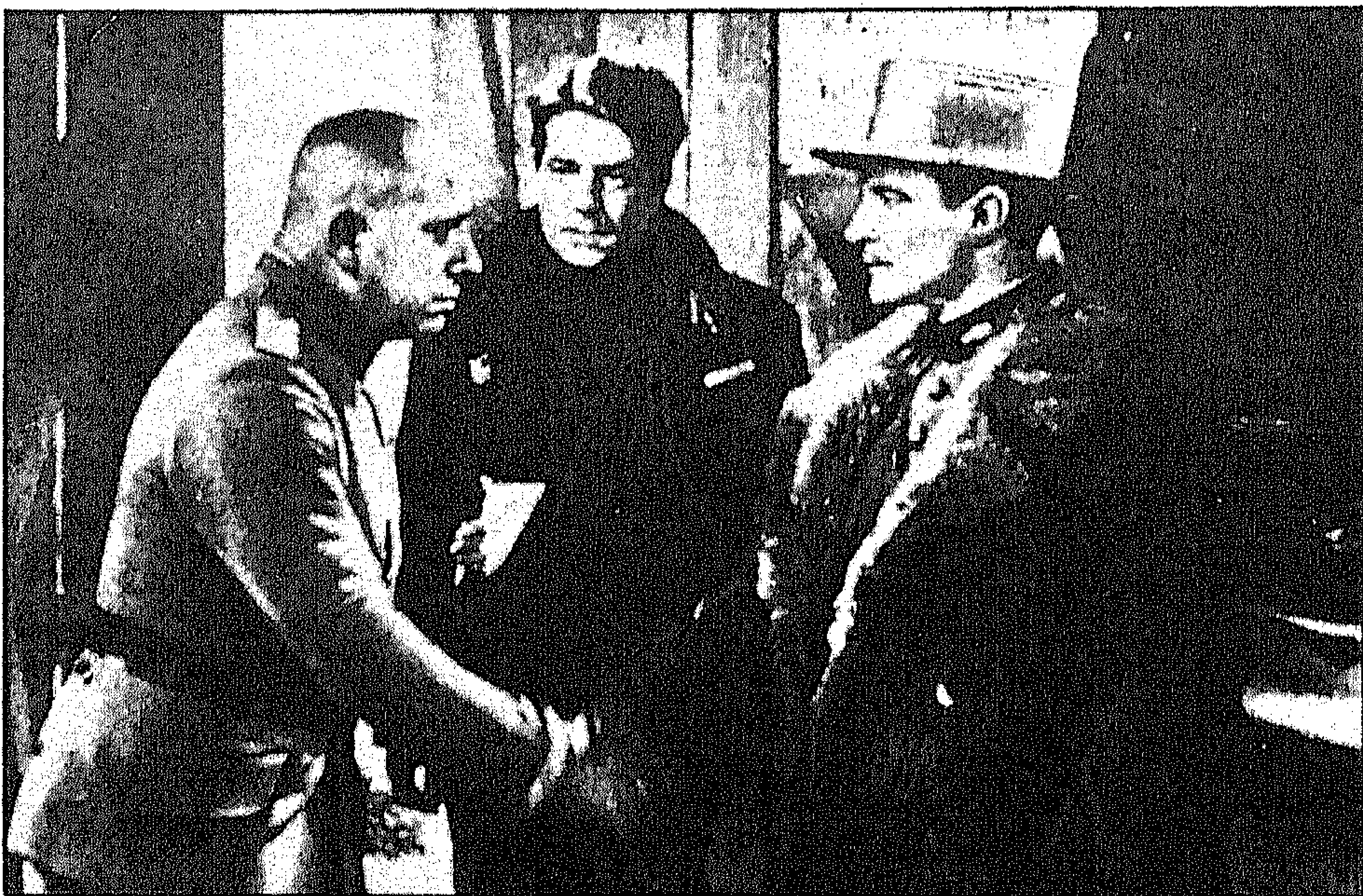
وفى هذه الأثناء أخذت الاحتكارات السينمائية الأمريكية تتجه إلى فرنسا فانتقلت شركة بارامونت لتحاصر السينما الفرنسية بأفلامها المترجمة إلى عديد من اللغات لتسوقها فى أوروبا كلها، وفى هذه الفترة التى كادت السينما الفرنسية تخلو من أية أصوات حقيقية باستثناء «رينيه كلير» و«جان فيجو» أخرج «فيجو» أفلامه الثلاثة «بشأن نيس» عام ١٩٣١ و«صفر فى السلوك» عام ١٩٣٣ و«الأطلنطى» عام ١٩٣٤، ولم يتخل «چان فيجو» فى أى من أفلامه عن التعبير عن موقفه من التناقضات والصراعات القائمة فى وطنه، وعن شنه لهجوم حاد ومتواصل ضد البورجوازية ونظام حكمها، ولم يتخل مرة واحدة فى أفلامه جميعها عن نقل خبرة الحياة القاسية التي عاشها كابن لأسرة مناضلة مورس ضدها القمع بكافة أشكاله ووسائله فلقد كان «ڤيجو» إبنا للمناضل السياسى «ميجيل الميريادا» وهو نائب سياسى ثورى ساهم فى تحرير عديد من الصحف اليسارية فى بداية هذا القرن فى فرنسا مثل صحيفة التحرير الأسبوعية وصحيفة «الحرب الاجتاعية» وسجن بسبب نشاطه الثورى عدة مرات حتى تم اغتياله فى السجن عام ١٩١٧

بشنقه برباط حذاء والادعاء بانتحاره . وقضى «فيجو» حياته تحت اسمه المستعار الذى عرف به حتى لايجلب اسم «الميريادا» المتاعب له، قضى حياته محاولا رد اعتبار والده ومواجها فى الوقت نفسه تلك القوى القمعية التى عايشها فى طفولته وشبابه، وظل حتى موته يناضل ضدها ويعمل على فضحها والتشهير بها.

وجاء أول أفلامه «بشأن نيس» الذى أخرجه عام ١٩٣١ يلما لاذعا شرسا يصور مدينة نيس التي يصفها فى إحدى رسائله «هذه البدة التي هى صحراء بالنسبة لنا» ، ويقدم «فيجو» فى هذا الفيلم التسجيلى عرضا لاذعا ومريرا للتناقض الحاد بين نوعين من الحياة فى هذه المدينة، حياة الترف واللهو التى تحياها البورجوازية، الاسترخاء تحت الشمس «والموضات» والكرنفالات، والحياة البائسة التى يحياها الشعب، الفقر المدقع والبطالة والحياة فى جحور نيس القديمة.

وبعد أن قدم «فيجو» هجومه اللاذع خلال خبرته المباشرة بالإقامة فى مدينة نيس ينتقل فى فيلمه التالى «صفر فى السلوك» إلى عالم طفولته البائسة القاسية فى مدرسة داخلية ولكن التجربة لا تقف عند حل التسجيل وإنما تمتد لتكتسب دلالات أكثر عمقا وشمولا، ففى هذا الفيلم الذى يتخذ موضوعه من تمرد مجموعة من الأولاد فى مدرسة فرنسية بائسة ضد تحكم المدرسين وضيق أفقهم. تأخذ صورة العلاقة بين الأولاد والمدرسين الأوصياء عليهم بعدا عميقا، وتقدم التمرد فى حقيقته ضد محاولة البورجوازية لفرض نظامها ولعفونة هذا النظام وانهياره. فالأساتذة فى هذا الفيلم يقدمون من وجهة نظر الأولاد بشكل متهكم وساخر يفضح طبيعتهم المنافقة وضيق أفق النظام الذى يحاولون فرضه. فأحد الأساتذة يمارس الأكروبات ويقف على رأسه فى الفصل الدراسى، ويقلد مشية شارلى شابلن حينما يحسب نفسه بمفرده بينما التلاميذ يراقبونه ويسخرون منه، وعندما يصطحب التلاميذ لاستنشاق الهواء يقودهم إلى ملاحقة فتاة تسير فى الطريق، بينما يبدو مراقب المدرسة طويلا يرتدى ثيابا سوداء وله ملامح شريرة، يحوم حول المدرسة ويسرق ويتجسس، ويسير بطريقة مضحكة حول مدير المدرسة الذى يقدمه المخرج فى صورة قزم

الوهم الكبير والأوهام الأخرى الضائعة



«الوهم الكبير» اخراج جان رينوار عام ١٩٣٧

كان عام ١٩٣٥ هو عام الإنهاك وعام اليقظة لفرنسا في نفس الوقت عقب الأزمة الاقتصادية الطاحنة، وفشل كل الوعود والادعاءات التي قدمتها الحكومة للشعب، وكان اتحاد الأحزاب اليسارية قد بدأ يتبلور فى الجبهة الشعبية قرب نهاية الجمهورية الثالثة مع نهوض الحركة العمالية فى فرنسا، وطرحها لمطالبها فى الإصلاح الاجتماعى وتحرير العمل، وشكلت هذه اليقظة بداية التفاؤل الحقيقى هذه المرة حيث حلت اليقظة محل الوهم،وأصبح الأمل حقيقيا عندما أصبح للجماهير وزنها وحركتها وعند ذلك أصبحت السينما الفرنسية على مستوى عصرى عندما ارتبطت بالقوى الحقيقية الصاعدة، وفى هذه الفترة ظهرت أهم أعمال «جان رينوار» كتعبير حقيقى عن ملامحها وقيمها، وفى هذه الفترة أيضا وضع «جان رينوار» قدمه على بداية الطريق إلى الواقعية فى السينما، بعد عدد من الأفلام السابقة على هذه الفترة، والتى أوشكت أن تهبط به إلى مستوى المخرجين التجاريين دون قيمة فنية حقيقية. ولعل أكثر أفلام هذه الفترة أهمية فيلمه «جريمة السيد لانج» عام ١٩٣٥ الذى تناول فيه قضية الشرعية الثورية لقتل رأسمالى، يشارك أفراد من الشعب فى إصدار حكمهم ببراءة مرتكبها ومساعدته على الهرب وفيلم «الوهم الكبير» عام ١٩٣٧ الذى يحتل مكانة بالغة الأهمية فى تاريخ السينما، ففى هذا الفيلم المستمد من ذكريات «رينوار» الشخصية عن اعتقاله أثناء الحرب العالمية الأولى في معتقل ألمانى فى «امفلاج»، يقدم «رينوار» من خلال محاولة هروب عدد من الأسرى من معسكر ألمانى تشريحا صادقا لوهم تفاهم الطبقات المتصارعة تحت ستار الدفاع عن الوطن الرأسمالى.

وتدور أحداث الفيلم أثناء الحرب العالمية الأولى حين تسقط طائرة فرنسية ويقع طاقمها أسيرا فى أيدى الألمان،وبمجرد أن يتم أسر الضابطين وهما «دى بولديو» الذى ينتمى إلى الارستقراطية الفرنسية، والملازم «ماريشال» الذى يعمل كميكانيكى فى الحياة المدنية، يدخل «رنيوار» إلى موضوعه رأسا بادئا بالتلميحات خلال عدد من اللمحات السريعة التي ما تلبث أن تتبلور لتأخذ خطوطها الصريحة فى نهاية الفيلم.

وبمجرد وصول «دى بولديو» و«ماريشال» إلى مائدة القائد الألمانى «فون روفنشتين»

الارستقراطي الأصل يبدأ« رينوار» في التأكيد على موضوعه، فالصداقة تنعقد أواصرها بين الضابطين الأرستقراطيين الفرنسي والألماني، بينا تبدو الألفة بين الملازم «ماريشال» وبين أحد الضباط الألمان كانت مهنته السابقة عاملا، وينضم الضابطان إلى أربعة من الأسرى في المعسكر الألماني وهم ممثل ومدرس ومهندس بلجيكي و«روزنتال» البورجوازي اليهودي الذي يحلم بالعودة إلى فرنسا ليمارس الإشراف على أملاكه، ويقوم الأسرى بحفر نفق يمكنهم من الهروب من المعسكر، وخلال ممارستهم لعملية الحفر اليومية يستعرض «رينوار» عددا من مظاهر الحياة في معسكرات الاعتقال، وعندما يشرع الأسرى في إعداد حفل استعراضي راقص، يعلن عن احتلال الألمان لبلدة فرنسية، وعلى الرغم من ذلك يقرر الأسرى الفرنسيون تقديم العرض، وفي الحفل وعندما يبدأ الأسرى الانجليز المتنكرون في هيئة نساء في الغناء والرقص، يتقدم «ماريشال» ويعلن عن استعادة البلدة الفرنسية التي أعلن عن احتلالها، فيبدأ الأسرى في غناء المارسيليز بينما يحدث اضطراب شديد وسط الألمان.

ويبدأ الأسرى في الإعداد للهروب والتخطيط له بينما يدعو «فون روفنشتين» «دى بولديو» إلى غرفته، ويتحدث الاثنان عن ذكريات ما قبل الحرب وانتمائهما الطبقي إلى الارستقراطية ومعارفهما المشتركين ويدعو «روفنشتين» «دى بولديو» إلى مشاهدة زهرة الجيرانيوم، الزهرة الوحيدة في القلعة التي يحتفظ بها على نافذته، ويبدو الارتباط واضحا بين الزهرة و«دى بولديو» الذي يبدو بالنسبة «لروفنشتين» كأثر وحيد لطبقته، كزهرة الجيرانيوم الوحيدة التي يحتفظ بها ويرعاها.

ويتم الإعداد لخطة الهروب ويقرر «دى بولديو» أن يشغل الألمان حتى تتم الخطة، ويبدو قرار «دى بولديو» كما لو كان تعبيرا عن إحساسه بنهاية طبقته، تلك النهاية التي كان يتنبأ بها أثناء حديثه مع «روفنشتين» الذي يرفض هذه النبوءة، وعندما يشكره «ماريشال» على تضحيته بينا هو مشغول بغسيل قفازه الأبيض الذي سيموت به حسب تقاليد طبقته، يرفض «دى بولديو» هذا الشكر.

ويصاب «دى بولديو» أثناء تنفيذ الخطة وهو يعزف الفلوت على سور المعتقل، عندما يطلق عليه «روفنشستين» النار بعد أن رفض إنذاره، وما يلبث أن يموت على سرير «روفنشتين»، الذى يقطع زهرة الجيرانيوم الموضوعة على نافذته، فلقد قتل التذكار الحى لطبقته، ولم يعد بالتالى للذكريات التى تثيرها زهرة الجيرانيوم وجودها.

وأثناء هروب «ماريشال» و«روزنتال» تنشأ علاقة حب بين «ماريشال» وفلاحة ألمانية، ويعاود «رينوار» من خلال هذه العلاقة التأكيد بأن الانتماء الطبقى يتجاوز النزاع بين الأمم، ثم يستأنفان هروبهما بعد أن يؤكد «مريشال» للفلاحة الألمانية عزمه على العودة مرة أخرى ليصطحبها معه إلى فرنسا، وينجح الاثنان فى الهروب إلى المنطقة المحايدة فى الأراضى السويسرية.

وينتهى الوهم الكبير، الوهم الكبير للجنود الذين يستخدمون فى خوض الحروب الاستعمارية من أجل اقتسام الرأسمالية لأسواق العالم، فى أن تسود الألفة بينهم وبين قياداتهم رغم الفوارق الطبقية. وفى هذا الفيلم يتم التأكيد على أن الطبقات تتفاهم مع بعضها حسب انتماءاتها الواحدة على الرغم من النزاع بين دولهم، الارستقراطى الفرنسى هو زهرة الجيرانيوم النادرة للارستقراطى الألمانى رغم الحرب بين بلديهما، والجنود البسطاء الفرنسيون والانجليز والروس والألمان ينتمون إلى بعضهم ويتآلفون ويتفاهمون رغم كل الحواجز المفتعلة بينهم.

وفى هذا الفيلم يخرج «جان رينوار» بالسينما الفرنسية إلى أرض الواقعية متجاوزا أسلوب الواقعية الشعرية، الذى كان يشكل السمة العامة لأسلوب هذه الفترة، والذى بدا بشكل واضح فى أعمال «مارسل كارنيه» و«رينيه كلير». وقد بدت ملامح هذه الواقعية خلال العناية الشديدة والدقة فى التفاصيل مع تكريس كل العناصر الفنية لتأكيد السمات الأساسية للشخصيات وعلاقاتها بوعى حقيقى بطبيعة هذه العلاقات ومسارها، فالديكور الذى صممه «يوجين لوري» يكاد أن يكون مطابقا فى تفاصيله لا كمجرد شكل واقعى بل كتعبير أيضا عن الصفات المميزة لشخصياته ، الفوضى في «ميس» الضباط الفرنسيين

والصرامة والنظام فى ميس الضباط الألمان، ويعطى ديكور غرفة «فون روفنشتين» انطباعا دقيقا لطبيعة الشخصية المقدمة خلال الصليب الضخم فوق الفراش والسيوف المختلفة حيث يتيح الديكور هنا فرصة الحركة للكاميرا للكشف التدريجى عن مكوناته، وعن تقديم هذه الشخصية الصارمة بكافة تناقضاتها بين صرامته الشديدة ولحظات ضعف أمام زهرة جيرانيوم تتذكره بأصوله الأرستقراطية.

ويساهم شريط الصوت فى تأكيد هذه الملامح الواقعية، فالحوار يتم باللغات الأصلية للأسرى وللألمان فى خليط من اللغات الألمانية والانجليزية والفرنسية، وعندما يتحدث الارستقراطيان الفرنسى والألمانى مع بعضهما فإنهما يتحدثان بالانجليزية، وتعطى الموسيقى تعبيرا حيا عن تلك القاعدة الشهيرة والعامة التي عبر عنها «جان رينوار» بقوله «عندما تقول الصورة أحبك أضع موسيقى تقول وما يعنينى بك»، فموسيقى الأغانى الشعبية وأصوات الفلوت التي يحدد «رينوار» مصادرها غالبا كتعبير عن دقته الشديدة فى الالتزام بالتفاصيل الواقعية، تساهم إلى حد كبير فى خلق حوار بين الصوت والصورة، بين السجن الحقيقى داخل المعتقل وبين أشواق عالم ينبض «وهو غالبا من عمل الذاكرة» خارج الأسوار..

وكان من الطبيعى أن يكون للرؤية التى يطرحها هذا الفيلم صداها البعيد المدى، فمنع عرض الفيلم فى كل من ألمانيا وإيطاليا من قبل نظامى «هتلر» و«موسولينى»، فالأنظمة الفاشية فى تغذيتها للنزعات الشوفينية تحل الانتماء إلى شرف الانتساب الوطنى بشكل عنصرى محل تآلف الطبقات الواحدة بصرف النظر عن وطنها، وهو ما عمل الفيلم على إبرازه كاشفا عن الأساس الطبقى للشوفينية التى تستخدم لتقوية النزعات الفاشية وتأكيدها، فكمقابل لنزع كافة حقوق الطبقة العاملة وإهدارها لايجدون ما يمنحونه لها سوى الفخر العنصرى والادعاد بتفوقهم على سائر الأجناس، بهدف استخدامهم في حروبهم الاستعمارية، ولكن هذه الأوهام ما تلبث أن تنكشف فى مثل هذه التجربة الخصبة والثرية التى يقدمها «جان رينوار» فى فيلمه العظيم.

بايزا... ميراث الفاشية والحرب



بايزا اخراج روبرتو روسيلليني عام ١٩٤٦

فرض فيلم «روما مدينة مفتوحة» الذى أخرجه «روبيرتو روسيلليني» عام ١٩٤٥ حركة الواقعية الجديدة الإيطالية على العالم كله، ففى هذا الفيلم الذى تبلورت فيه ملامح الحركة الأساسية وتحولت دعوتهم التي طالما نادوا بها إبان سيطرة الفاشية ودعوتهم إلى سينما جديدة تتناول مشاكل الشعب الحقيقية وتضع مقابلا لسينما الوهم والتخدير والدعاية الفاشية التي عملت الحكومة الفاشية على تأكيدها وسخرت لها إمكانيات ضخمة طوال عشرين عاما.

كان فيلم «روما مدينة مفتوحة» بداية عهد جديد لا للسينما الإيطالية فحسب وإنما للسينما فى العالم كله، وكان علامة على تحرر السينما من عالم التليفونات البيضاء والأحلام الوردية وعودتها من جديد للقيام بدورها الذى حاولت الفاشية تمويهه وتزييفه وتسخيره للدعاية لها، تلك الدعاية التى كان «روسيلليني» نفسه أحد ضحاياها فى فيلمه «رجل الصليب» عام ١٩٤٢ قبل أن يسترد نفسه ويلتحم بالمقاومة الشعبية ليدرك دوره كفنان سينما حقيقى خلال ممارسته لدور نضالى يدفعه ليسخر إمكانياته السينمائية لمواصلة هذا الدور.

جاء فيلم «روما مدينة مفتوحة» إذن تدشينا لحركة الواقعية الجديدة فالكاميرا تصور لأول مرة الأحداث الحقيقية فى أماكنها الطبيعية لتعيد خلق هذه الفترة وقبل أن تزول آثارها لتصور مطاردة النازى لأحد قادة المقاومة الشعبية مستعرضة من خلال المقاومة الشعبية بطولات هؤلاء الجنود المجهولين الذين دفعوا حياتهم فى صمت من أجل حرية وطنهم. ثم تلاه بفيلم «بايزا» عام ١٩٤٦ لينطلق إلى آخر مدى فى تأكيد سمات حركة الواقعية الجديدة ويدعم نفوذها، وإذا كان فيلم «روما مدينة مفتوحة» فيلما عن المقاومة السرية فى إيطاليا أثناء الحرب، فإن «بايزا» هو فيلم عما بعد الحرب، أو عن الإنسان بعد الحرب، لأوروبا بأسرها التي عانت ويلاتها ومآسيها، ليقدم خلال تحقيقاته الحية صرخة احتجاج هائلة فى وجه الذين صنعوا هذه المأساة وليشير بأصبع الاتهام للجنرالات الذين

تركوا رجالهم يذبحون، ولهؤلاء الذين انقضوا فى صراعهم المحموم من أجل اقتسام أسواق العالم بحروبهم الاستعمارية ليسحقوا ماديا وروحيا. أولئك الذين فرض عليهم دفع ثمن أطماعهم، فالفاشيون الذين أسقطوا النظام البرلمانى فى إيطاليا منذ عام ١٩٢٨، وأعادوا صنع تمثيل برلمانى زائف، والذين تبنوا ميثاق العمل الوطنى الذى أصدره «موسولينى» عام ١٩٢٧ والذى حدد فيه واجب الدولة بالتدخل لحسم النزاع بين المصالح المتعارضة كتفاد للصراع الطبقى بالتوفيق بين الطبقات ذلك التوفيق الذى سرعان ما انتهى إلى سيطرة الرأسماليين الإيطاليين وهؤلاء الذين ساموا الشعب الإيطالى الذل و الهوان وقمعوا حرياته ونكلوا بأفراده وقادوه إلى الحرب من أجل أغراضهم الاستعمارية، لم يلبثوا أن تركوا له الساحة ليحارب وحده فى كارثة قومية هائلة، دفع الشعب ثمنها وخاض حروبه التحريرية بينما هربت الحكومة الإيطالية من روما ولجأ «موسولينى» إلى الشمال ليشكل حكومته الجديدة ونشب الصراع بين المعسكرين المتحاربين على الأرض الإيطالية، وسارع الجميع إلى اقتسام الغنائم بينما تحظى حكومة الماريشال «باديليو» الذى صنع شهرته فى عهد الفاشية بتأييد بريطانيا التى تسعى إلى تسليمها الأراضى المحررة كدعم لها حتى لا يستولى الشيوعيون الذين كانوا يشكلون أهم عناصر المقاومة وأصلبها على السلطة، وفى إطار من الفوضى الشاملة وجهت القوى الاستعمارية المتصارعة على الأرض الإيطالية ضرباتها العنيفة إلى الشعب الإيطالى الذى وجد نفسه وحيدا فى الساحة يدفع وحده ثم تحرره ويعاني ويلات الحرب وأهوالها وكانت تلك الفترة بالتحديد وما تلاها هى موضوع فيلم «بايزا» الذى قدم من خلاله مقطوعاته الست وبأسلوب التحقيقات الحية صورة الإنسان الإيطالى بعد الحرب، كاشفا عن أعماق المأساة التى عاشها ومقدما من خلال نماذجه وأحداثه الواقعية أبعادها وصورها بنبرة احتجاج عالية تخلت تماما عن أية تزيينات في أسلوب يميل إلى التسجيلية بشكل عام معيدا هذه الأحداث إلى الأذهان.

وفى هذا الفيلم يصور«روسيلليني» تحقيقه الذى صاغه كسيناريو للفيلم بالاشتراك مع الصحفى الشاب وقتها «فدريكو فيلليني» و«سيرجيو أميدى» و«مارسيل باجليرو»، وفى هذا الفيلم يصور «روسيلليني» ست مقطوعات منفصلة تماما، يربطها ببعضها الكارثة المشتركة التى عاشها الشعب الإيطالى مركزا موضوعه على الدمار الإنسانى الشامل سواء بالنسبة للإيطاليين أو الأجانب بأسلوب موضوعى مؤثر.

وتقدم المقطوعات الست فى عدد من المدن الإيطالية، ففى صقلية تقدم حكاية قروية إيطالية تثار لصديقها الجندى الأمريكى الذى قتل فى كمين ألمانى وتدفع حياتها ثمنا لهذا الثأر إذ أن الجنود الأمريكيون يظنون أنها هى التى قتلته، وفى نابولى بعد التحرير يسرق صبى متشرد حذاء جندى زنجى أمريكى سكير تهزه فيما بعد رؤية الظروف القاسية التى يحيا فيها هؤلاء الصبية اليتامى. وفى روما وفى فرحة لحظة التحرير يقع جندى أمريكى فى غرام فتاة إيطالية ما نلبث أن نراها بعد ستة أشهر وقد تحولت إلى بغى يلتقطها سكير من أحد شوارع المدينة، وفى فلورنسا وأثناء قتال الشوارع تبحث فتاة أمريكية عبر شوارع المدينة ومتاريسها عن حبيبها الإيطالى الحزبى الذى قتل. وفى الشمال وفى إقليم تم تحريره حديثا يزور ثلاثة من الوعاظ الجيش الأمريكى ديرا للرهبان وفى أراضى المستنقعات الشمالية لنهر «أليو» الذى يضم بعض الأمريكيين ورجال المقاومة الشعبية والقساوسة الإيطاليين، يدور قتال عنيف مع الألمان يسوده العنف والموت.

وجسدت التحقيقات الستة فى أماكنها الحقيقية مع الاستعانة بالأشخاص الذين عاشوا هذه الأحداث من قبل، جسدت مأساة الحرب وويلاتها وبعثت هذه الأحداث التى لم تكن قد غابت عن الأذهان بعد لتسجل هذه الشهادة الحية والنادرة فى تاريخ الفن السينمائى .

وفى هذا الفيلم الذى صنعه «روسيلليني» بالمشاركة مع «رود شتيجر» الذى قدم فيلم «روما مدينة مفتوحة» إلى أمريكا اتبع «روسيلليني» طريقته المعتادة فى التقاط الإيطاليين من نفس مواقعهم، الأنصار والقساوسة وأفراد الشعب من الأديرة والثكنات والشوارع،

مستعينا فقط بالممثلين المحترفين فى بعض الأدوار الهامة فى الفيلم، بينما أحضر «رود شتيجر» معه الأمريكيين الذين اشتركوا فى تمثيل الفيلم، وليتحدث هذا الخليط بلغاته الخاصة مرتجلا أحيانا أسلوبه الخاص فى تناول الموضوعات المقدمة.

كرس «بايزا» أسلوب الواقعية الجديدة، وقدم موضوعه الفذ من خلال التجربة الإنسانية الحية ليبرز ملامح عصر جديد فى الفن السينمائى أوضح خلاله تلك الصلة الحية بين طبيعة الموضوعات المقدمة والحياة التى تمنحها للفيلم عندما تحرره من جموده واصطناعه ، وتفرض خروجه إلى مواقع حدوثها. لتصبح هذه التحقيقات الحية إحدى السمات الهامة للسينما العالمية حتى بعد نهاية حركة الواقعية الجديدة وتصبح من أهم ملامح السينما السياسية فى أيامنا هذه .

الأرض تهتز تحت أقدام من؟



«الأرض تهتز» اخراج لوتشينو فيسكونتى عام ١٩٤٨

حققت السينما الإيطالية فى أعوام قليلة بعد التحرر ما عجزت الفاشية عن تحقيقه فى عشرين عاما على الرغم من الاهتمام الكبير الذى أولاه «موسولينى» للسينما كوسيلة هامة من رسائل التأثير الجماهيرى، لا تستخدم فقط كمجرد أداة للدعاية الفاشية وإنما تقوم أيضا بتخدير الجماهير وتشويه وعيها ليتم استلابها واستغلالها من قبل النظام، وتمهد الأرض للدعاية له، ولم تنجح مجهودات «موسولينى» التى بدت بوضوح فى انشائه «للسنيسيتا» عام ١٩٣٥ المزودة باستوديوهات ضخمة وحديثة وضعت تحت إشراف ابنة «فيتوريو موسولينى» ، ولم ينجح الانتاج الضخم للسينما الإيطالية الذى وصل إلى سبعين فيلما عام ١٩٤٠، ثم أخذ يتزايد حتى وصل إلى مائة وتسعة عشر فيلما عام ١٩٤٢، لم تنجح هذه الجهود فى أن تصنع سينما إيطالية حقيقية، أو تحقق الأهداف التى سعت إليها بغزو السينما الإيطالية لأوروبا وفتح أسواق أمامها على الرغم من تسترها أحيانا وتخليها عن الدعاية المباشرة، وفى هذه الفترة سارت السينما الإيطالية فى اتجاهين متوازيين، الدعاية الفاشية من جهة وتقديم طبعة إيطالية من عالم التليفونات البيضاء الهوليودى من جهة أخرى، الدعاية الفاشية من جهة والتخدير اللازم لقبولها من جهة أخرى.

كانت الفاشية إذن تدرك أهمية السينما كأداة للدعاية، وكانت تحاول دون جدوى أن تضع مقابلا مستحيل التحقق للسينما الحقيقية، فكمقابل لفيلم « المدرعة بوتمكين» «لايزنشتين» والذى تحقق فى ظروف ثورة أكتوبر الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى طلب «جوبلز» فى ألمانيا النازية من السينمائيية الألمان أن يصنعوا فيلما مثله، فصنعت أفلاما باهظة التكاليف سخرت من أجلها كافة الإمكانيات مثل فيلم «انتصار الإرادة» الذى أخرجته «لينى ريفنشتال» من أجل المؤتمر الأول للوطنية الإشتراكية المنعقد فى نورمبرج، ولكن سرعان ما توارى هذا الفيلم وغيره من الأفلام دون صدى أو أثر حقيقى. ولم تدرك النظم الفاشية استحالة صنع سينما حقيقية فى ظل كبت الحريات والتنكيل بالجماهير واستلابها، فالنظم الفاشية لا يمكن أن تصنع فنا حقيقا بتوجيهاتها وإنما تصبح السينما فنا حقيقيا عندما تتصدى للنظم المكبلة للإنسان والعاملة على استغلاله وتشويه وعيه، ومن

هنا ومن منطلق التصدى والمقاومة للنظام الفاشى ولدت سينما حقيقية فى إيطاليا وتبلورت فى فترة بالغة القصر حركة الواقعية الجديدة فى إيطاليا لتحقق ما عجزت الفاشية عن تحقيقه طوال عشرين عاما.

ظهرت حركة الواقعية الجديدة إذن خلال مقاومة الفاشية، وتبلورت ملامحها واجتازت حدودها الإقليمية والقومية مع هزيمة نظام «موسولينى»، وعندما تجمع السينمائيون الحقيقيون المعادون للنظام والمبعدون عن الاستوديوهات لرفضهم الانسياق وراء أفلام الدعاية الفاشية استطاعوا أن يبعثوا السينما الإيطالية من جديد ابتداء من عام ١٩٤٢، وكرست الواقعية الجديدة كاتجاه من قبل الناقد الإيطالى التقدمى «أمبرتو باربارو»، ومن خلال تجمع عدد من السينمائيين المناهضين للفاشية فى مجلة السينما تحددت نظرياتهم وطالبوا بالاتصال السرى بالمقاومة وبخلق سينما إيطالية جديدة، سينما تتناول هموم الشعب ومشاكله الحقيقية.

وفى هذه الفترة ظهرت أفلام الواقعية الجديدة، وظهرت الوجوه الحقيقية للسينما الإيطالية «دوسانتيس» و«روسيلليني» و«دى سيكا» و«زافاتينى» وغيرهم، وفرضت المقاومة نفسها كمادة لأفلامها الأولى بعد التحرير، فنقلت المعارك السرية حرفيا فى فيلم «روما مدينة مفتوحة» الذى أخرجه روسيلليني» عام ١٩٤٥ وصورت فى نفس أماكن حدوثها وتوارت أفلام الصالونات والتليفونات البيضاء، أمام المد الكاسح للحركة حيث نزلت الكاميرا إلى الشوارع لتصور كل شىء كما هو بلا تزويق أو افتعال، ففى فيلم «سارقوا الدراجات» عام ١٩٤٨ يصحبنا «دى سيكا» في جولة مع عامل سرقت دراجته التى هى فى نفس الوقت أداة عمله. يصحبنا المخرج طوال يوم كامل فى جولة فى شوارع روما كاشفا النظام الذى يضع العمال الإيطاليين فى هوة البطالة والفقر المدقع .

وفى هذه الفترة وبعد أن تحررت السينما عاد «لوتشينوفيسكونتى» إلى السينما من جديد ليخرج فيلمه الروائى الثانى «الأرض تهتز» عام ١٩٤٨ بعد فترة انقطاع امتدت ست سنوات منذ إخراجه لفيلمه الروائى الأول «أوسيسيونى» عام ١٩٤٢.

قضى هذه الفترة فى العمل بالإخراج المسرحى، وشارك في إخراج الفيلم التسجيلى «أيام المجد» عام ١٩٤٥، ويعد فيلم «الأرض تهتز» بحق إحدى العلامات الهامة فى تاريخ السينما. وقد تم إعداد هذا الفيلم كجزء من ثلاثية لم يقدر لها أن تكتمل، ولم يتمكن «فيسكونتى» من متابعة موضوعه الذى كان مقدرا له بعد تناول حياة عمال البحر فى «الأرض تهتز» أن يتناول حياة عمال الأرض ثم حياة عمال المناجم.

ويقدم فيلم «الأرض تهتز» من خلال حياة عائلة من الصيادين، محاولة إفلاتهم من احتكار تجار السمك واستغلالهم بأن يصيدوا الأسماك ويبيعوها، ولكن المحاولة تفشل إذ أنهم يصيدون السمك لأنفسهم، ويبيعونه لأنفسهم فى دائرة مغلقة تحاصرها احتكارات التجار الجشعين وتنتهى محاولتهم لكسر هذه الدائرة بأن تفقد العائلة المنزل وزرق الصيد الخاص بها، ولكن ثمة إدراكا قد بدأ يظهر، فالحصار المحكم لن ينهار إلا بتحطيم احتكار رأس المال نفسه، لا بالدوران فى دوائر مغلقة، بثورة شاملة، لا بتمرد فردى داخله محكوم بعلاقاته وشروطه، وإنما بتغيير هذه العلاقات وهذه الشروط نفسها، وذلك ما يطرحه الفيلم ليس كحل داخله، ولكن كاستشراف له يدعونا الفيلم إلى التفكير فيه بمعرفة أسباب هذا الفشل وتحليله، ومتابعتنا لمصير هذه العائلة تضع أيدينا على حقيقة وضعهم، فهم ليسوا سوى ضحايا لنظام اقتصادى ساحق ينحدرون ببطء تحت ثقله ليجردوا فى النهاية حتى من احترام النفس.

صور «الأرض تهتز» فى صقلية بطاقم من الهواة من السكان الأصليين وفى أماكنه الحقيقية، وارتجل الممثلون حوارهم بإيقاعاتهم فى الحديث وبلهجتهم الصقلية التي بدت غير مفهومة حتى للإيطاليين أنفسهم، وصورت مشاهد الحياة الواقعية كما هو فى سياق الفيلم، مشاهد السوق وأصوات ونداءات بائعى الأسماك، الزوجات على الشاطىء فى انتظار عودة أزواجهن الصيادين، تلاحم كامل مع الحياة الاجتماعية والإنسانية وبتاريخ بلدتهم وصراعاتهم، ليصبح هؤلاء الصيادون المستغلون حتى ونحن نرى عجزهم عن الفعل ومشاركتهم فيه أدواتنا كى نفهم وندرك ما ينبغى علينا أن نعمل على تغييره.

السينما العين ليس فيها تخايلات بل الحقيقة



دزيجا فيرتوف أثناء التصوير



«تاريخ الحرب الأهلية» اخراج دزيجافيرتوف عام ١٩٢٢

فى هذا العام ١٩٩٦ تحل الذكرى المئوية لمولد «دينيس أركاد يفيتش كاوفمان» الذى اشتهر باسمه المستعار «دزيجا فيرتوف» فى مجال العمل بالأفلام – وعبر ثمانية وسبعون عاما مرت منذ بداية عمله بالسينما عام ١٩١٨، تصارعت اتجاهات عديدة فى ميدان السينما وفى نظرياتها المختلفة، لتخرج المفاهيم التي طرحها هذا السينمائى العظيم، وقد أخذت وضعا راسخا يطبع السينما فى عصرنا بتأثيراته وبمفاهيمه، التى شكلت أول فهم حقيقى للسينما كأداة تعبر عن الواقع بنفس القدر الذى تعمل على تغييره وصياغة علاقاته فى اتجاه أكثر تحررا.

بدأ فيرتوف عمله فى قسم الأخبار باللجنة السينمائية بموسكو، وهى أول هيئة سوفيتية تعمل بإنتاج الأفلام بعد الثورة، ليعمل كمساعد لميخائيل كولتسوف رئيس قسم الأخبار بها، ومنذ بداية عمل فيرتوف ظهرت أيضا البدايات الأولى لإدراك السينما بالصورة التى عبر عنها لينين وقتها بالدعاية السينمائية المصورة، وفى غمار الأحداث التى أعقبت ثورة أكتوبر، والجمهورية السوفيتية الفتية تتعرض لهجمات الأعداء فى الداخل والخارج، كانت السينما أيضا تتصدى للمرة الأولى لمهمة التعبير عن القوى التى تسيطر عليها وتضعها بالتالى فى مواجهة مهام مختلفة تماما. فليس مصادفة كما يقول جودار أن الصور الفوتوغرافية الأولى التى ظهرت أثناء كوميونة باريس، كانت لشرطى يلقى القبض على أحد ثوار الكوميون، ويضيف جودار بأن ذلك يرجع إلى أن البورجوازية هى التى قامت باختراع الآلة وبامتلاكها، وباستخدامها بالتالى للتعبير عن موقفها مما تصوره، ونفس الشىء تقريبا هو ما حدث للسينما منذ بداية ظهورها ووقوعها تحت أيدى الاحتكارات الصناعية الكبرى لتعبر عن وجهة نظرها ومصالحها فيما تصوره، ابتداء من السجل العائلى المصور فى أفلام لوميير الأولى حتى فيلم «مولد أمة» الذى أخرجه جريفيث عام ١٩١٥عن الحرب الأهلية الأمريكية ليناصر عصابة الكو كلوكس كلان الإرهابية مقدما دعايته العنصرية البغيضة خلالها.

بدأ دزيجا فيرتوف إذن عمله فى مجال صناعة الأفلام مع تغير هام يجتاح هذه

الصناعة ويضعها فى مواجه مهام جديدة، وأصبح أول سينمائى في التاريخ يدرك أهمية التغيير الذى توجبه هذه اللحظة بالتحديد، وهو أول سينمائى أيضا يدرك ضوروة تغير الأسلوب والشكل السينمائى المستخدم ليعبر عن واقع جديد يتخلق خلال علاقات مغايرة تماما.

ولقد بدأت المحاولات الأولى للبحث عن شكل هذه السينما الجديدة خلال الاحتكاك المباشر بالجمهور الذى يتوجه إليه ، وكيفية استخدام السينما كأداة اتصال بهم وهذا ما فعله فيرتوف لأول مرة فى تاريخ السينما متنقلا عبر جبهات الحرب الأهلية ومواقعها، ملتقيا بالفلاحين والعمال والجنود، ومراقبا إياهم خلال العروض السينمائية التى يشاهدونها، وخلال هذا الاحتكاك والمعايشة الحية للجمهور الجديد الذى تسعى السينما للتوجه إليه كانت ملامح السينما التى بدأ فيرتوف خطواتها الأولى تتشكل، فلقد لاحظ فيرتوف الإحساس السلبى للفلاحين والجنود إزاء الأفلام البعيدة عن الواقع، وانفعالهم فى نفس الوقت بمشاهد قتال الجيش الأحمر، واعتزازهم وفخرهم بصورة الفلاحة السوفيتية وهى تركب الجرار فى شرائط الأخبار السينمائية المصورة.

يقول فيرتوف :«علينا أن نرى الحياة ونصغى إليها، وأن نلاحظ تعرجاتها وانعطافاتها، وأن نتلقف تهشم عظام نمط الحياة القديم تحت ضغط الثورة، تلك هى المهمة المباشرة الملقاة على عاتقنا».

ومن هنا انطلقت أفلامه الأولى وهى تتابع أحداث الحرب الأهلية الجارية «القتال بالقرب من تساريتسين» و«الذكرى السنوية للثورة» و«تاريخ الحرب الأهلية»، وبدأت أبحاثه التمهيدية لتصوير الواقع خلال عمله فى المجلتين السينمائيتين «الأسبوع السينمائى» و«التقويم السينمائى الرسمى» (جوس كينو نيدليا) تلك الأبحاث التى تبلورت فيما بعد خلال عمله بالجريدة السينمائية «كينو برافدا» (سينما الحقيقة) التى أنشأها عام ١٩٢٣، والتى ظهر منها ثلاثة وعشرون عددا فى الفترة ما بين ١٩٢٣ - ١٩٢٤، متضمنة تجاربه فى مونتاج وتصوير وإخراج الأخبار السينمائية ليضع أسس المدرسة الوثائقية السوفيتية

فى فن السينما بالتعميم الفنى لوقائع الحياة وظواهرها خلال سياق محدد تصب فيه كافة العناصر المصورة فى تحليل الأحداث الجارية، واستخلاص النتائج من خلالها.

وفي عام ١٩٢٢ أصدر فيرتوف بيانه «كينوكى. الانعطاف» وكون جماعة سينمائية عرفت باسم «السينما – العين» وأعلن فى هذا البرنامج إنكاره لضرورة السينما التمثيلية الفنية، وأنه على السينما أن تهجر البلاتوهات والممثلين المحترفين والأعمال الأدبية، وأن تركز على أهمية ما تلتقطه آلة التصوير السينمائي «السينما العين»، وقد طبق فيرتوف نظرياته الثورية فى مجال السينما خلال عمله في أفلام هذه المجموعة مثل «إلى الأمام أيها السوفييت» عام ١٩٢٩ وهو أول فيلم تسجيلى طويل له، وفيلم «الإنسان وراء الكاميرا» عام ١٩٢٩ و«الحماسة» عام ١٩٣٠ و«ثلاث أغنيات عن لينين» عام ١٩٣٤، ويقول فيرتوف عن هذه الأفلام وعن نظريته «السينما العين» :

«من الدروس التى تعلمناها من هذه الأفلام أن نصنع أفلاما طويلة بمشاهد سينمائية، وأن نذلل جميع المصاعب التى تعترضنا بالعمل الفنى فليست «السينما – العين» من أجل «السينما العين» وإنما من أجل الحقيقة باستخدام «السينما – العين» أى سينما الحقيقة، وليس التصوير على حين غفلة من أجل التصوير على حين غفلة، وإنما لإظهار الناس بلا أقنعة وبلا ماكياج، لتصويرهم بعين الكاميرا فى اللحظة التي لا يمثلون فيها وقراءة أفكارهم التى تعريها السينما العين. ليس هناك تحايلات، بل الحقيقة، وهذا هو الرئيسى فى عمل «السينما – العين».

والآن وبعد ثمانية وسبعون عاما منذ أن بدأ فيرتوف عمله فى السينما، وبعد اثنين وأربعين عاما من وفاته عام ١٩٥٤، تعود آراء هذا الفنان العظيم وتجاربه فى ميدان الفيلم الوثائقى لتشكل ملمحا هاما فى السينما المعاصرة، ولتطيح بكافة الحجج التى سيقت في معارضتها، ومنها آراء الناقد الفرنسى مارسيل مارتان في كتابه «اللغة السينمائية» فى منتصف الخمسينيات التى يعيب فيها على نظريات فريتوف بأن تنبه الأشخاص الذين يتم تصويرهم لوجود الكاميرا يفسد طبيعة المشهد تماما، تلك الحجة التى انتهت تماما بمجرد

خروج كتاب مارتان من المطبعة، فلقد أدى ظهور الكاميرات الخفيفة والكاميرات الخفية إلى انتهاء هذه الحجة تماما وظهور سينما الحقيقة كأحد الاتجاهات الأساسية فى السينما المعاصرة.

كان فيرتوف أكثر معاصرة ليس بين الرعيل الأول من السينمائيين فحسب، بل ومن الأجيال التالية أيضا، وكان يؤمن بالعلم وبالتقدم التكنولوجى، وظلت هذه الموضوعات تشغله حتى وفاته فى تخطيطاته لعربات السينما وقطار السينما ووسائل التصوير، إلى آخر الجوانب الحرفية والتكنيكية المتعلقة بتنفيذ نظرياته فى الفن السينمائى التي تشق طريقها الآن بثبات، ليصبح أكثر السينمائيين فى تاريخ السينما تأثيرا على السينما المعاصرة.

الفصل الثانى

السينما والتاريخ

١- الفهد والصعود الدامى للبورجوازية

٢- «أسيرة الحب». سينما الثورة فى مواجهة سينما ما قبل الثورة

الفهد والصعود الدامى للبورجوازية



بيرت لانكستر وآلان ديلون وكلوديا كاردينالى فى فيلم « الفهد »



آلان ديلون وكلوديا كاردينالى فى فيلم « الفهد » اخراج لوتشينو فيسكونتى عام ١٩٦٢

• تتابع المشاهد :

– تدور أحداث الفيلم فى الفترة من ١٨٦٠ حتي ١٨٦٢.

– لقطة متحركة على شرفات قصر عائلة سالينا فى صقلية مع أصوات تراتيل دينية داخل القصر، تستقر الكاميرا على أحد الشرفات حيث نرى الشموع أمام المذبح فى إحدى قاعات القصر والستائر تتطاير بفعل الهواء.

– داخل القاعة، العائلة تصلى، أصوات ضجيج ويدخل أحد الخدم ويخبرهم بأنه قد تم العثور على جثة جندى من البوربون بحديقة القصر، ويتلقى (دون فابريتزيو) أمير سالينا، (برت لانكستر) رسالة من (دون مارتنيكا) يخبره فيها بوصول قوات جاريبالدى ويوصيه بأن يحذو حذوه ويهرب، الأمير يطوى الرسالة واصفا الدون بالجبن، ويقرأ الصحف التى تتحدث عن هجوم قوات جاريبالدى وبأنهم ينهبون ويسرقون ويعاملون الأهالى معاملة سيئة، يدب الفزع بين أفراد العائلة، الأمير يخرج وهو يطلب تجهيز عربته بينما زوجته تتحدث عن المخاطر المحيقة بهم ويبتهلون أمام المذبح الموجود بالقاعة.

– جثة الجندى فى الحديقة يحيط بها بعض الحراس والخدم ويطلبون المعسكر لاستلام الجثة.

– مساء نفس اليوم، فى عربة الأمير المتجهة إلى باليرمو، يجلس أمير سالينا وبرفقته الأب (بيرونى) قسيس العائلة (رومو لوفالى)، يشير القسيس إلى الأنوار المضاءة بالجبال حيث توجد مواقع الثوار وينبه الأمير إلى علاقات ابن شقيقته تانكريدى بالجمهوريين، الجنود يوقفون العربة ثم يسمحون لها بالمرور بعد أن يتبينوا شخصية الأمير، يترك الأمير الأب بيرونى ويوصيه بأن يصلى جيدا لمدة ساعتين حتى يعود لأخذه.

– فى أحد شوارع باليرمو، بعض النسوة يتسكعن، يتجه الأمير إلى أحد الأبواب ويقرعه بعصاته فتفتح له امرأة وترحب به وتدعوه للدخول.

– صباح اليوم التالى الأمير يحلق ذقنه، يظهر له ابن شقيقته (تانكريدى) (آلان ديلون)

يحييه ويخبره بأنه شاهده عند نقطة المرور ويحدثه مداعبا عن أن تكون له عشيقة وهو فى سن كهذه، يسأله الأمير عن السبب فى ارتدائه لملابسه مبكرا فيخبره تانكريدى بأنه سيحضر معركة كبرى، يطلب منه الأمير أن يمكث معهم وأن يبقى مع الملك فيرد عليه تانكريدى بأنه مع الملك الذى سيوحد إيطاليا وليس مع ملكهم الصغير وبأنهم إذا لم يتدخلوا فستتحول إيطاليا إلى جمهورية «نريد أن نستمر حيث نحن ولكن نغير كل شىء» يودع تانكريدى الأمير قائلا أنه سيعود مع العلم ذى الألوان الثلاثة، ويعقب الأمير بأن كل ذلك مجرد شعارات.

– فى شرفة القصر، يودع تانكريدى أفراد العائلة، الأمير يلحق به ويعطيه مالا ويسأله تانكريدى ضاحكا عما إذا كان يدعم الثورة، ثم يتركه ليودع (كونشيتا) ابنة الأمير (لوسيلا مورلاشى) التى تبدو مغرمة به ويركب عربته وينطلق إلى خارج القصر.

– فى مرصد القصر، الأب بيرونى يطلب من الأمير أن يعترف بخطاياه والأمير يرفض الاعتراف ويتحدث عن زوجته : «أننى لا أستطيع أن أكتفى بامرأة تصلى قبل وبعد مضاجعتها، أنجبت منها سبعة أطفال دون أن أرى حتى سرتها» الأب بيرونى يصر على الاعتراف ويصر الأمير على الرفض ويحول مجرى الحديث قائلا للأب بيرونى :«هل تدرى ماذا يحدث فى البلد الآن، لا شىء، مجرد باليه صغير للطبقات، أن الطبقة الوسطى لا تنوى تحطيمنا، أنها تريد فقط بعض النقود وأن تحل محلنا بلطف»، ويرد الأب بيرونى : «معنى ذلك أنك تتفق مع الليبراليين وكذلك اليسوعيين على حساب الكنيسة التى تطعم أملاكها الفقراء، من سيطعم الفقراء إذن ومن سيقوم بتهدئتهم عندما يثورون، أننى أقول لك ماذا ستفعلون معهم، ستعطوهم قطعا صغيرة من الأرض وينتهي الأمر بأن تعطوهم كل الأرض التى تملكها الكنيسة» الأمير يعلق على كلام الأب بيرونى : «أننا لسنا عميانا ولكننا أناس في عالم متغير ونحاول أن نتوافق معه، أن الكنيسة أبدية ونحن مجرد طبقة اجتماعية، الكنيسة لن تختفى أبدا، ولو كانت تستطيع أن تنقذ نفسها بأن تطيح بنا لما ترددت فى ذلك لحظة واحدة» الأب بيرونى يطلب من الأمير أن يعترف فى السبت التالى

بخطيئتين، خطيئة الجسد وخطيئة العقل، الأمير يتجه إلى النافذة ويتأمل الطبيعة خارجه ثم يقول للقسيس : «أن هذا الجمال يحتاج لملوك وجمهوريات كثيرة كى تتمكن من تحطيمه».

– فى باليرمو حيث تدور معارك الشوارع بين الجيش الملكى وقوات الجمهوريين، الجمهوريون يحملون العلم ذى الألوان الثلاثة، الحرائق تندلع والمتفجرات وسط المبانى المهدمة بالمدينة، الجمهوريون يتقدمون عبر المتاريس فى الشوارع ويرفعون علمهم مع صوت البروجى، الملكيون يهاجمون على صهوات جيادهم ويمسكون ببعض الجمهوريين من أبناء البلده ويعدمونهم رميا بالرصاص وسط صرخات النساء، بعض سكان البلدة يلقون القبض على العمدة ليشنقوه لإصداره الأمر بإعدام الثوار، الملصقات تملأ الشوارع، امرأة تبكى عند جثث أبناء البلدة الذين تم إعدامهم، العمدة وقد تم شنقه معلقا فى أحد المبانى المحطمة، الجمهوريون يستأنفون القتال ثم ينصبون كميا للقوات الملكية ويحصدونها بالرصاص، الملكيون يعاودون الهجوم، الجمهوريون يقتحمون أحد أديرة للاحتماء به.

– قافلة من العربات تحمل عائلة أمير سالينا إلى قصر الأمير الثانى فى دونا فوجاتا، الأمير وزوجته والأب بيرونى فى إحدى العربات، ويسأل الأمير ساخرا عما إذا كان بإمكان الثوار أن يمهدوا طريقا أفضل من الطريق الذى يسيرون فيه، تتوقف عربات القافلة عند أحد الحواجز التى وضعها الثوار فى الطريق، تانكريدى الذى يصحب القافلة على صهوة جواده يبرز تصريحا بالمرور ويأمرهم باعتباره (كابتن) فى الجيش الجمهورى بأن يسمحوا للأمير بالمرور، الثوار يتركون العربة تمر ويحاول بعض الفلاحين من أهالى المنطقة أن يمروا خلف العربة فيمنعونهم من ذلك، عبارات احتجاج من الفلاحين على منعهم من المرور بينما يستثنون أناس آخرين.

– فى حانة على الطريق يجلس الأب بيرونى مع بعض أهالى المنطقة الذين يسألوه عن رأى السادة فى الثورة، القسيس يتحدث عن السادة قائلا : «إنهم يحيون فى عالم خاص لم يخلقه الله ولكنهم خلقوه بأنفسهم خلال قرون كثيرة، إنهم يفرحون ويقلقون لأشياء غير التى نهتم بها، لا أريد أن أقول أنهم سيئون ولكنهم غيرنا، إذا لم يذهب الأمير كى يصيف

فإنها مشكلة با لنسبة له، وإذا سألتموه عن رأيه فى الثورة لقال لكم ليس هناك ثورة، وكل شىء سيستمر كما كان»..

– الأمير وزوجته وأولادهم يأوون إلى إحدى غرف الحان.

– فى الخلاء، الخدم يعدن مائدة الغذاء على العشب، العائلة تهرع تجاه المائدة، تانكريدى يغتسل ويتحدث إلى كونشيتا، الأمير يتحدث أثناء تناول الطعام عن زيارة بعض الضباط الجمهوريين لقصره بعد دخولهم إلى باليرمو.

– فلاش باك لجنرال من قوات جاريبالدى (جوليانو جيما) وبعض الضباط يتجولون فى قصر الأمير، صوت الأمير يعلق على الزيارة : «كانوا يريدون مشاهدة اللوحات الفنية بالقصر وقد ساعدونى على أخذ تصريح با لمرور»، تانكريدى الذى يرافق الجنرال والضباط يقول : «لقد قال لك الجنرال يا اكسلانس وهذا أول خرق لقوانين جاريبالدى»، استعراض للصور المنقوشة على سقف القصر.

– فى الخلاء، الخدم يرفعون بقايا الطعام.

– عودة للفلاش باك فى القصر، جندى جمهورى يغنى مع عزف البيانو، الأب بيرونى مستغرق فى النوم وزوجة الأمير تقاوم النعاس، أحد الضباط يشير إلى تانكريدى الذى يضع عصبة حول عينه قائلا بأن تانكريدى قد تمت ترقيته إلى رتبة كابتن بسبب هذه الإصابة، الجندى الجمهورى مستمر فى الغناء .

– فى دونا فوجاتا، طفل يصيح فى الطرقات بأن عربة الأمير قد وصلت، يخرج العمدة دون كالوجيرى سيدارا (باولو ستوبا) وصديق الأمير دون تشتشيو توميو (سيرج ريجيانى) على رأس جمع من الأهالى للترحيب بالأمير، يصافح العمدة تانكريدى معربا عن سعادته بأن يصافح بطلا ويسأله عن الإصابة فيرد عليه تانكريدى بأنها مجرد ذبابة دخلت عينه، عائلة أمير سالينا تسير فى موكب إلى داخل الكنيسة ويبدأ الأرغن فى العزف، الكاميرا تنتقل من استعراض تماثيل القديسين فى الكنيسة إلى عائلة الأمير أثناء الصلاة حيث يتحدث الأمير مع زوجته عن المدعوين للحفل الذى سيقيمونه فى قصرهم بمناسبة وصولهم.

– فى القصر ، الأمير يستحم ويدخل الأب بيرونى ويحرج لمشاهدة الأمير عاريا الأمير يتحدث بسخرية : «اعتدت مشاهدة الأرواح فيمكنك مشاهدة الأجساد أيضا، الأجساد أنظف من الأرواح»، يفاتحه الأب بيرونى في حب ابنته كونشيتا لتانكريدى وأنها متأكدة من حبه لها من خلال نظراته واهتمامه بها، يتحدث الأمير عن شكه فى هذا الحب ويعرب عن حبه لكونشيتا ولكن تانكريدي أمامه مستقبل كبير وهو طموح ويحتاج لامرأة تقف إلى جواره ويحتاج للنقود، وكونشيتا لديها نقود ولكن أموال عائلة سالينا ستقسم على سبعة أبناء وهذا لا يكفى تانكريدى».

– عائلة أمير سالينا تستقبل مدعويها للحفل المقام فى قصرهم، يحضر دون كالوجيرى ويعتذر عن عدم اصطحابه لزوجته لمرض مفاجىء ألم بها وأن ابنته انجيليكا ستحلق به، تحضر انجيليكا (كلوديا كاردينالى) إلى الحفل ويقدمها دون كالوجيرى لعائلة الأمير التى ترحب بها، حول مائدة الطعام يتحدث تانكريدى الذى يجلس بين كونشيتا وانجيليكا عن الحرب : «أما أن تكون مع جاريبالدى أو تكون ضده، أنه نفسه يقول ذلك»، ثم يروى قصة اقتحامهم لدير للراهبات لعمل نقطة للمراقبة وأنهم وجدوا بالدير راهبات متقدمات فى العمر وأوصوهم بأن يحضروا راهبات صغيرات فى السن عند حضورهم فى المرة القادمة، انجليكا التى تصغى باهتمام لتانكريدى تعرب عن أمنيتها بأن تكون معهم ويعقب تانكريدى على ذلك «بأنها لو كانت معهم لما احتاجوا لراهبات صغيرات»، تنجفر انجيليكا فى الضحك بصورة تسبب حرج المدعوين وتثير غضب كونشيتا.

– أمير سالينا ينظر من نافذة حجرة مكتبه بالقصر فيرى تانكريدى متجها إلى منزل دون كالوجيرى وهو يحمل باقة ورد، يقول لنفسه : «عنده حق وسأساعده بكل ما أملك».

– يوم الاستفتاء على الوحدة الإيطالية، فى أحد الميادين تمثال حجرى وقد ربط الثوار بيديه علم الجمهورية، حركة رأسية للكاميرا إلى أسفل، رجل يغنى عند قاعدة التمثال، حركة أفقية للكاميرا تستعرض عددا من الأشخاص يرددون الأغنية وراءه.

– فى الطريق، امرأة تحمل العلم ذى الألوان الثلاثة وتلوح بها هاتفة تحيا إيطاليا عدد من الأشخاص يسيرون خلفها.

– الأمير والأب بيرونى يسيران فى أحد الشوارع متجهين إلى مكتب الاستفتاء، الأمير يسأل القسيس عن سبب حزنه فيقول «إن السبب هو الهواء»، يرد عليه الأمير بأنه إذا لم يكن هناك هواء لكانت رائحة الجوقة أصبحت كريهة.

– فى مكتب الاستفتاء يقترع الأمير بالموافقة على الوحدة ويتوجه إلى مكتب دون كالوجيرى الذى يرأس لجنة الاستفتاء ويشرب معه كأسا.

– فى مساء يوم الاستفتاء، دون كالوجيرى يعلن نتيجة الاستفتاء بالموافقة بالإجماع على الوحدة الإيطالية تحت حكم الملك فكتور عمانويل، الفرقة الموسيقية المعدة مسبقا للعزف مع إعلان نتيجة الاستفتاء تعزف قبل موعدها وتقاطع العمدة أثناء إعلانه للنتيجة بصورة كاريكاتورية، إطلاق الألعاب النارية احتفالا بنتيجة الاستفتاء.

– فى الصباح الباكر، الأمير مع صديقه دون تشتشيو فى رحلة لصيد الأرانب، دون تشتشيو يخبر الأمير بأنه قد صوت بالرفض ولكن العمدة زور صورته وأنه يعلم بأن الأمير قد نصح الأهالى بأن يعطوا أصواتهم بالموافقة ويقول :

«إننى أعلم ما ستقوله لى، ولكن ليس لى علاقة بالسياسة، أننى رجل طيب وفقير وأنت تعلم أن الملكة هى التى ساعدتنى وكانوا يرسلون لنا نقودا عندما كنا فقراء، لو نظروا الآن من السماء فماذا سيقولون عنا، أيقولون أننى أخونهم» الأمير ينصح دون تشتشيو بالهدوء ويقول له : «لقد كان الشعب ثائرا بسبب جاريبالدى وكانت هذه هى الطريقة الوحيدة لتهدئتهم، حقيقة لقد هزمنا ولكننا نحيا، كان لابد وأن يتغير شىء حتى يبقى كل شىء على ما هو عليه، لقد انتهى زمن الثورة وإيطاليا الجديدة هذه ستحتفظ بشكلها لفترة طويلة»، يسأل الأمير دون تشتشيو عن رأيه فى دون كالوجيرى فيقول : «إنه غنى جدا وذكى جدا، لقد كان يجرى فى كل مكان وكون تنظيمات سرية وبعد بضعة أشهر سيصبح نائبا فى

برلمان تورينو وستباع أرض الكنيسة بملاليم وسيشترى ما يحتاجه، أنه لشىء يدعو للاشمئزاز أن يصبح العالم على هذه الصورة، لا أحد يرى زوجته، إنها ابنة أحد فلاحينك وبعد عامين من زواج دون كالوجيرى بها وجد أبوها قتيلا باثنى عشرة رصاصة».

– فى غرفة نوم الأمير، زوجته فى الفراش وهى تبكى تصرخ بعصبية واصفة تانكريدى بأنه خائن مثل كل الليبراليين، الأمير يقرأ رسالة من تانكريدى يرجوه فيها أن يطلب له يد انجيليكا، الأمير يقول «إن أنجيليكا لديها نقود وهو الشىء الذى يحتاجه تانكريدى وأنه ليس خائنا وإنما يسير مع عصره، سواء فى السياسة أو فى المسائل الشخصية وأنه لم يعد ابنته بشىء»، يطفىء النور ويزجر زوجته ويدعوها للسكون ويطلب منها أن توقظه مبكرا لأنه سيخرج للصيد.

– فى الغابة فى صباح اليوم التالى، يطلب الأمير من دون تشتشيو بأن أن يحدثه عن دون كالوجيرى وزوجته وابنته انجيليكا، يخبره دون تشتشيو بأن انجيليكا أخذت عن أمها جمالها وأنها ذكية وأنه قد تمكن من رؤية أمها ذات يوم خلسة وهى تذهب للكنيسة فى الصباح الباكر، الأمير يخبره بأنه سيطلب من دون كالوجيرى يد ابنته لتانكريدى، دون تشتشيو يحتج ويقول «أنها نهاية السالينا، الأمير يثور عليه ويهم بضربه ويقول له أن الزواج ليس نهاية أى شىء ولكنه البداية وأن هناك أشياء كثيرة لا يفهمها، ويؤكد عليه بألا يبوح لأحد بأى شىء عن ذلك الزواج وأنه مضطر لأن يحبسه فى إحدى غرف القصر حتى ينتهى من الاتفاق مع دون كالوجيرى».

– فى غرفة مكتب الأمير، الأمير يعرض خطاب تانكريدى على دون كالوجيرى ويطلب رأيه فى زواج ابنته من تانكريدى، دون كالوجيرى يبدى ترحيبه ويتبادلان التهانى ويبارك الأب بيرونى الزواج، الأمير يذكر دون كالوجيرى بأصالة عائلة تانكريدى ويخبره بأن ظروفه المالية سيئة حيث لم يترك له والده شيئا، ويعلق قائلا : «ولكن لعله إذا لم يكن قد فعل ذلك لما أصبح تانكريدى على ما هو عليه»، دون كالوجيرى يؤكد أنه رجل عملى ويتحدث عن الأرض والأموال التى سيمنحها لتانكريدى.

– فلاش من وجهة نظر الأمير يتخيل فيه زوجة دون كالوجيرى على صورة انجيليكا وهى تتجه إلى الكنيسة فى الصباح الباكركما أخبره دون تشتشيو من قبل.

– فى غرفة مكتب الأمير، دون كالوجيرى مستمر فى الحديث بأنه أيضا من عائلة عريقة وأن لديه الأوراق التى تثبت ذلك ولا ينقصها سوى توقيع واحد، ينصرف الأمير والأب بيرونى وهما يتظاهران بتصديقه.

– الأمير يطلق سراح دون تشتشيو الذى حبسه فى إحدى غرف القصر معتذرا له عن اضطراره لذلك حتى لاينشر خبر الزواج.

– فى إحدى قاعات القصر،الأمير يقرأ قصة بينما نساء العائلة يطرزن المفارش، يحضر تانكريدى ومعه صديقه الكولونيل بالافيشينو (ايفوجارانى) وهما يرتديان ثياب الجيش النظامى، الأمير يبدى دهشته «فى آخر مرة رأيناكم فيها كنتم ترتدون القمصان الحمراء»، تانكريدى يحدثه بأنهما قد أصبحا الآن ضباطا فى الجيش النظامى «لقد كان أمامنا أمر من اثنين أما أن نعود إلى ديارنا أو ندخل الجيش النظامى للملك، ولقد أصبحنا الان ضباطا حقيقيين، ولم يعد مع جاريبالدى سوى اللصوص»، يريهم تانكريدى الخاتم الذى أحضره لانجيليكا، بالافيشينو يتقرب إلى كونشيتا مقدما لها ديوان شعر، تحضر انجيليكا مسرعة لدى علمها بوصول تانكريدى يتعانقان ويتبادلان القبلات.

– فى قصر مهجور لعائلة سالينا، اللوحات تملأ المكان وقد علتها الأتربة، تانكريدى وانجيليكا يتنقلان بين ردهات القصر، يتوهان عن بعضهما، تدور انجيليكا فى القصر باحثة عن تانكريدى وتقابل بالافيشينو فى إحدى القاعات، يخرج تانكريدى من صوان بالقصر محاولا اخافتها ويتعانقان، يستحث تانكريدى بالافيشينو على التودد لكونشيتا ويجيبه بالافيشينو بأنه يشعر بالنسبة لها بأنه دوده وبأنه لا يستحق سوى دوده مثله، يواصل تانكريدى وانجيليكا التجول فى القصر، انجيليكا تقول لتانكريدى بأن كونشيتا ما زالت تحبه وأنه قد أحضر بالافيشينو معه لهذا السبب ولكن كونشيتا محقة فى رفض

بالافيشينو لأنها اذا قبلته فكأنها تشرب ماء بعد الشمبانيا، يواصلان العناق والتجول فى القصر ويحدثها تانكريدى بأن أسلافه كانوا يحضرون إلى هذا المكان المهجور ليهربوا من ممارسة الحب الممل مع زوجاتهم.

– فى خارج القصر، ابن الأمير يستقبل الشيفالييه مبعوث الحكومة الإيطالية الجديدة (ليزلى فرنش) ويصطحبه لمقابلة الأمير.

– الأمير يستقبل الشيفالييه فى إحدى قاعات القصر حيث تجلس الأسرة ويعرض عليه لعب الورق، أثناء لعب الورق مع تانكريدى وبالافيشينو والأب بيرونى يقصون على الشيفالييه ببعض السخرية قصصا عن جرائم مرعبة ارتكبها الصقليين، يتحدث الشيفالييه بجدية عن أن كل هذه الأشياء سيتم إصلاحها وأن الدعاية المضادة تصف الحكومة الجديدة بأنها ضد الكنيسة، يستمر تانكريدى فى حديثه الساخر عن قتل أهل صقلية لقسيس ولكنهم لم يقتلوه بالرصاص لاحترامهم للكنيسة وإنما دسوا له السم فى نبيذ القداس.

– فى غرفة مكتب الأمير، الشيفالييه يعرض عليه أن يصبح عضوا فى مجلس الشيوخ بعد اتحاد صقلية مع إيطاليا فى حكومة موحدة لعراقة اسم الأمير ولموقفه الليبرالى فى الأحداث الأخيرة، الأمير يسأل الشيفالييه عن معنى ذلك وهل عضوية مجلس الشيوخ وسام، فيشرح له الشيفالييه بأنه سيصبح بإمكان الأمير عن طريق عضويته فى مجلس الشيوخ أن يسمع صوت بلده وأن يفتح الآفاق للتقدم، الأمير يتحدث إلى الشيفالييه قائلا : «اسمعنى يا شيفالييه، إننى ممتن للحكومة لتفكيرها فى، لو كان مجرد لقب أضعه على بطاقتى لكنت قد قبلت، إننى أمثل الطبقة القديمة ومتعلق بالجيل القديم، إننى جزء من هذا الجيل التعس المعلق بين فترتين، ماذا يفعل مجلس الشيوخ لى، إننى لا أستطيع أن أخدع نفسى وهو أمر ضرورى كى تقود الشعب إننا عواجيز جدا، منذ خمسة وعشرين قرنا نحن نحمل على أكتافنا حضارات عظيمة لم تخرج من عقولنا أو من بلدنا وكلها أتت من خارجنا، منذ خمسة وعشرين قرنا ونحن لسنا أكثر من مستعمرة»، الشيفالييه يحدث

الأمير بأن ذلك كان فى الماضى أما الآن فلقد أصبحت صقلية بلدا حرا، ويجيبه الأمير: «لقد مضى الوقت، فالنوم يا عزيزى الشيفالييه هو ما يريده الصقليين ويكرهون كل من يوقظهم منه حتى لو أحضر لهم الهدايا، عندنا أى مظاهرة تعبير عن الرغبة فى الفناء، ورغباتنا الجنسية، رغبة فى النسيان، وطلقات بنادقنا نداء للموت وكلنا إحساس ظريف بالهدوء أى بالموت» يحدثه الشيفالييه بأنه يبالغ وأنه قد عرف فى تورينو صقليين لايبدون نائمين فيقول له الأمير «إنك لم تفهمنى، لقد قلت الصقليين وكان من المفروض أن أقول صقلية، إننى أقصد صقلية الجو والمناظر الطبيعية، بإمكان الصقليين عندما يتركوا صقلية أن يستيقظوا ولكن لابد لهم أن يتركوها قبل عشرين عاما» ويستطرد الأمير فى حديثه «إنك بحاجة لشخص يعرف كيف ينافق ويعرف كيف يغلف مصالحه الشخصية ببعض الكلام الذى يعجب الناس، أننى أنصحك باختيار دون كالوجيرى سيدارا، ليس لديه تراث علمى ولكنه عملى ونشيط ولعب دورا هاما فى مايو، ليس لديه أوهام ولكن بإمكانه أن يصنعها عندما تحتاجونها، إنه الشخص الذى تحتاجونه»، وأمام إصرار الشيفالييه على تعاون الأمير معهم لأن أمثاله من ذوى النظرة ا لواسعة على حد قوله إذا رفضوا التعاون معهم سيعود كل شىء كما كان فى الماضى، يحكي الأمير للشيفالييه قصة حدثت قبل دخول جاريبالدى إلى باليرمو «حضر بعض البحارة الانجليز لزيارتى، كانوا يريدون مشاهدة منزلى، كانوا قد أعجبوا بالمناظر الطبيعية ولكن لم تعجبهم قذارة الشوارع سألنى أحدهم ماذا يفعل الجريباليون فى صقلية فاجبته لقد أتوا كى يعلمونا الأخلاق الحميدة ولكنهم لن ينجحوا لأننا نحسب أنفسنا آلهة».

- فى الفجر، الأمير يودع الشيفالييه عند عربته، بعد أن يركب الشيفالييه العربة يقول الأمير وكأنه يحادث نفسه : «لقد كنا كالفهود والاسود والذين حلوا محلنا كالضباع، وجميعنا فهودا وأسودا وضباعا وخرافا نظن أنفسنا أصل الأرض»، الشيفالييه يسأله عما قاله ولكن الأمير يودعه والعربة تسير.

– حفل ارستقراطى ضخم فى باليرمو، أمير باليرمو وزوجته يتسقبلان المدعوين للحفل ومن بينهم عائلة أمير سالينا، ويستقبلان كولونيلا من الجيش الملكى ويعربان عن فخرهما باستقباله، تانكريدى يبحث عن انجيليكا، الكولونيل يتحدث لبعض المدعوين عن اطلاقه الرصاص على جاريبالدى فى اسبرامونتى ويقول «لقد كنت أبكى، أبكى كطفل، أما جاريبالدى فكان وسيما وهادئا، كان بطلا حقيقيا»، تانكريدى يعثر على انجيليكا ويصطحبها هى ودون كالويجري ليقدمهما للأمير وزوجته وأفراد أسرتيهما. تانكريدى وانجيليكا يرقصان سويا، أمير سالينا يتجول وسط ردهات القصر ويرقب بعض المدعوات وهن يتمازحن ويعلق قائلا «إن الزواج من أبناء العم يؤثر على النوع، وهاته القردة لا ينقصهن سوى التعلق بالسقف»، يجلس الأمير عند أحد الأبواب ويجفف عرقه ويتحدث عن إحساسه بالتعب، ثم يواصل تجواله وسط المدعوين، الكولونيل يفتتح الرقص مع زوجة أمير باليرمو، أمير سالينا يواصل التجول فى القصر ويقترب منه دون كالوجيرى ويحدثه عن جمال القصر الذى يستحيل بناءه ثانية لأن سعر الذهب سيرتفع، الأمير يدلف إلى المكتبة ويجلس متعبا على أحد الأرائك ويتأمل لوحة «الابن المعاقب» لجان باتيست جروز المعلقة أمامه، يدخن وهو ينظر للوحة بين وقت وآخر، تدخل انجيليكا بصحبة تانكريدى ويقبل الأمير يد انجيليكا ممتدحا جمالها، يلاحظان تأمل الأمير للوحة ويتحدث الأمير إليهما : «سيكون موتى تقريبا بنفس الشكل ولكن الملاءة لن تكون بهذه النظافة وإنما سيكون عليها آثار الدواء، إننى أفكر كثيرا فى الموت، والفكرة لا تخيفينى أما بالنسبة لكما فالموت ليس فى ذهنكما أنه شيء يخص الآخرين، يجب أن أقوم ببعض الإصلاحات لمقابر عائلتنا»، تانكريدى وانجيليكا يتصببان عرقا وهما يسمعان حديث الأمير، تحول انجيليكا دفة الحديث بأن ترجو الأمير بأن يراقصها، الأمير يشكرها قائلا بأنها قد قد أعادت له شبابه، فى قاعة الرقص الأمير يراقص انجيليكا، تنتهى الرقصة ويعتذر الأمير لتانكريدى وانجيليكا عن عدم تناول الطعام على مائدتهما ويواصل تجواله بين الموائد، الكولونيل، يدعوه لمائدته فيجلس الأمير بينما الكولونيل يواصل حكايته عن جاريبالدى : «لابد من

الاعتراف بأننى كنت متفقا مع هذه الأوامر عندما رأيت هؤلاء اللصوص، كان لابد لى أن اقتلهم بإطلاق النار عليهم، أناس مشبوهين تحركهم قوى من الخارج أما جاريبالدى فكان مختلفا، بسيط وساذج وعندما أصبته ورأيته على الأرض قال لى شكرا يا كولونيل : لماذا شكرنى، ألاننى أصبته بالعرج بقية حياته؟!.. لا لقد شكرنى لأننى خلصته من التعامل مع هؤلاء الأشرار، لقد قبلت يده تحية لإيطاليا، قبلت يده كرمز، كيد سيدة جميلة كانت ستضل طريقها وأعدتها للطريق الصحيح، كان لابد أن تروا هذا المسكين وهو نائم على الأرض يتعذب بجسده وروحه، لقد كان يدرك من بداية المعركة أنه لامعنى لها»، الأمير الذى يبدو عليه الاشمئزاز من حديث الكولونيل يقول له : «ألا ترى أنك قد تجاوزت حدودك» ثم يقوم منصرفا عن المائدة.

– فى إحدى قاعات القصر، انجيليكا تتأمل وجهها فى المرآة وتتحدث إلى كونشيتا التى تبدى ضيقها من المكان وحبها للهدوء وكراهيتها للرقص انجيليكا تقول أنها تتمنى ألا تنتهى هذه الرقصة أبدا،يدخل تانكريدى ويتحدث لكونشيتا عن حاجة الحكومة الجديدة للنظام ولذلك فلابد من تحطيم أية حركة ثورية حتى لو اضطروا لإعدام بعض الأشخاص، تسأله كونشيتا عما إذا كانوا سيعدمون عند الفجر بعض الهاربين من الجيش النظامى، كونشيتا تقول له وهى مصدومة من حديث تانكريدى: «إنك لم تكن تتحدث هكذا طوال حياتك»، يرد عليها تانكريدى: «لقد كنت أفكر هكذا طوال حياتى، هذه أشياء لا تستطيعين فهمها». كونشيتا تجرى خارجة وتعلق انجيليكا قائلة لتانكريدى :« كونشيتا ما زالت تحبك وأنت لا زلت تحبنى»، يتعانقان، يدخل الراقصون وهم يواصلون رقصهم إلى القاعة ويحيطون بتانكريدى وانجيليكا وهما متعانقان، فينضمان للراقصين.

– الحفلة توشك على الانتهاء، يتجول تانكريدى باحثا عن دون كالوجيرى حتى يجده نائما فيوقظه، قاعة الرقص شبه خالية وما زالت أعداد قليلة تواصل الرقص، الكولونيل يودع الأمير وزوجته معتذرا بأنه مضطر للعودة إلى المعسكر هو وبقية الضباط لأنهم مكلفين بعمل هام، أمير سالينا يرتدى معطفه ويعتذر عن اصطحاب تانكريدى فى عربته

لأنه يريد أن يسير قليلا فى شوارع المدينة ليستنشق الهواء.

– الأمير يسير وسط الشوارع والمنازل المهدمة ثم يجثو على ركبتيه ويتطلع للسماء مع بزوغ الفجر، يرسم علامة الصليب ويناجى النجوم «يا نجمة ياصديقتى متى ستعطينى موعدا أبديا بعيدا عن كل شىء فى عالمك حيث كل الأشياء مؤكدة».

– فى العربة التى تقل تانكريدى وانجيليكا ودون كالوجيرى، تسمع طلقات الرصاص حيث يتم إعدام المتمردين، دون كالوجيرى يستيقظ من غفوته على أصوات طلقات الرصاص ويعلق قائلا : «جيش عظيم يقوم بواجبه، هذا كل ما كنا نريده من أجل صقلية، يمكننا الآن أن نعيش فى أمان».

– فى الطريق، الأمير يقوم ويتجول بينما أجراس الكنائس تعلن بدقاتها بداية يوم جديد، الأمير يسير ويبتلعه الظلام.

• تحليل الفيلم :

يتعرض الفيلم «الفهد» الذى قدمه لوتشينوفيسكونتى عام ١٩٦٢ بالتحليل لفترة هامة من التاريخ الإيطالى خلال روايته لملحمة سقوط عائلة إقطاعية ومحاولة تكيفها مع الأوضاع الجديدة، مقدما مزيجا بين ما يبدو كإعادة تجسيد لهذه الفترة التاريخية على الشاشة، ورصدا للقوى المختلفة المتصارعة – وبين التكوين الداخلى لأفراد عائلة السالينا الإقطاعية الذين يبدون فى جانب منهم كما لو كانوا أبطالا فى تراجيديا أغريقية يعون سقوطهم فى مواجهة القدر وقد تم استبداله بمسار حركة التاريخ وتطوره. على أن ما يبدو أساسيا فى تقديم هذا الفيلم هو أن الحتمية التاريخية المدركة لدى أبطاله تحمل فى ثناياها تفاصيل المؤامرة الكبرى لاغتيال الثورة الشعبية فى إيطاليا فى هذه الفترة، ومن خلال بعث فيسكونتى لهذا التاريخ يقدم حوارا بين القوى المتصارعة المختلفة بتصويره لقتال الشوارع بين الجمهوريين والبوربون ورواية ملحمة انهيار عائلة السالينا ثم تلك المصالحة الخاسرة من موقف الضعف بين الاقطاع فى لحظات انهياره وبين البورجوازية الصاعدة وقد ركبت

حركة التغيير من أسفل التى سلمها ما تزينى وجاريبالدى اللذان قادا حركة «ايطاليا الفتاة» بعد أن عجز كافور بخططه الانتهازية عن اجراد التغيير من أعلى الذى حاوله بالتهادن مع نابليون الثالث.

ولكن الطرف الأساسى فى هذا الحوار هو رؤية فيسكونتى لهذا التاريخ، فهو الطرف الذى يلقى نظرة معاصرة على ما حدث مقدما مفاتيحه لفهم الحاضر خلال قراءته لدروس الماضى، ومنقبا عن الجذور التاريخية لسيطرة البورجوازية فى ايطاليا.

على أنه ثمة ملاحظة ينبغى أن نشير إليها عند تناولنا لفيلم «الفهد»، وهى ملاحظة تتعلق بالمنهج الذى يقدم به مخرج الفيلم التاريخ باستخدام السينما، فالفهد سابع أفلام فيسكونتى الروائية يبدو على نحو ما امتدادا لفيلميه «الأرض تهتز» عام ١٩٤٨ و «روكو واخوته» عام ١٩٦٠، ليس من زاوية تناوله لأوضاع الصقليين فحسب ولكن أيضا من ناحية الزمن الذى يعبر عنه، فمن واقع التحليل الذى يقدمه فيسكونتى فى هذين الفيلمين عن الأوضاع المعاشة وقت تصويرهما، سيطرة الرأسماليين على الأسواق وتحكمهم فى حياة صيادى السمك الذين يفشلون فى تمردهم لعدم قدرتهم على تجاوز السوق ووقوعهم فى دائرة مغلقة تتحكم فيها العلاقات الرأسمالية فى «الأرض تهتز»، ثم الاستلاب والعلاقات الاستغلالية التى تدمر حياة أسرة صقلية مهاجرة فى «روكو واخوته»، يبدو فيلم «الفهد» كاستمرار لهذين الفيلمين بعودته إلى الماضى (١٨٦٠ – ١٨٦٢) ليبحث جذور هذه الأوضاع فى فترة انهيار النظام القديم وانتصار نظام جديد تطور إلى صورته الحالية.

إن القيمة الأساسية لهذه الأفلام تكمن فى مدى صدق تصويرها للواقع المعاش والشهادة التى تقدمها عنه، وهو أمر يتعلق بخاصية رئيسية فى السينما، فالفيلم لا يكتسب أهميته بتعبيره عن الفترة التاريخية التى يعرضها فحسب وإنما أساسا بعلاقة هذه الفترة التاريخية بالفترة التى تم تصوير الفيلم فيها، فالفيلم المصور فى الحاضر يصبح جزءا من الزمن وجزءا من التاريخ المعاصر فى ارتباطه بالواقع الذى يصوره ومعايشته له، وكذلك الحال أيضا بالنسبة للأفلام التاريخية المصورة فى الحاضر، فهى

أيضا جزء من التاريخ المعاصر بصرف النظر عن االفترة التاريخية التى تصورها، فهى أساسا رؤية فى الحاضر لهذا الماضى، رؤية مستفيدة من الانجازات الثقافية والتطور الفكرى وتحليل مسار حركة التاريخ على ضوء المعطيات التى يقدمها الحاضر لنا.

وهو ما أود أن أؤكده فى بداية تحليلى لفيلم «الفهد» فى مواجهة بعض المناهج النقدية السائدة التى تتعامل مع هذا النوع من الأفلام قياسا على مدى تطابقها مع العصر الذى تصوره لا بمدى تعبيرها عن العصر الذى تصور فيه، وقد أدت هذه المناهج إلى خلق نوعية من النقاد تحاول أن (تتفرج) على الماضى فى الأفلام التاريخية بدلا من أن تراه فى علاقته الوثيقة بالحاضر، ارتباط المقدمات التي طرحها صانع الفيلم فى هذا الماضى بالنتائج التى نعيشها فى الحاضر.

ومن هنا تأتى تلك الأهمية ا لخاصة لفيلم «الفهد»، ومن هنا يكتسب قيمته فى تعبيره عن ذلك الماضى فى ارتباطه بالحاضر الذى قام ببحثه فى أفلامه السابقة، بحيث يبدو الفهد كاستمرار لهذه الأفلام فى تحليله لجذور العلاقات المعاشة فى إيطاليا المعاصرة كما صورها فى أفلامه من قبل.

ويرجع اختيار فيسكونتى لرواية «الفهد» للكاتب الإيطالتى جوزيبى دى لامبيدوسا إلى عاملين أساسيين، أولهما الفترة التاريخية التى تصورها هذه الرواية، وثانيهما النموذج الذى تقدم من خلاله أحداث هذه الفترة. فمن الناحية التاريخية تقدم الرواية الفترة من ١٨٦٠إلى ١٨٦٢ وهى الفترة الحاسمة فى الصراع بين الاقطاعية والبورجوازية فى إيطاليا، ففى الوقت الذى كان الاقطاعيون يدعون فيه إلى تجزئة ايطاليا وتقسيمها كاقطاعيات مختلفة للحفاظ على سيطرتهم عليها، كانت البورجوازية تسعى إلى نشوء الأمة وإلى وحدتها القومية لإيجاد سوق قومية واسعة والغاء الحواجز الجمركية الداخلية فى البلاد وإقامة التبادل الحر بين مختلف المناطق، ولقد كان هذا الهدف الثورى وقتها فى مواجهة سيطرة الإقطاع الراسخة يتعلق بالوطنية كجانب مؤقت من نضال البورجوازية من أجل أن تستقر بمفهومها الذى يربط مصالح جميع الطبقات بمصالحها. وبالفعل فلقد

تمت وحدة الولايات الثمانية التى كانت إيطاليا مقسمة إيها فى هذا الوقت باستيلاء البورجوازية على ثمار التغيير الثورى من أسفل الذى فشل كل مت ماتزينى وجاريبالدى فى الوصول به إلى أهدافه النهائية بإقامة الجمهورية، ولم تكن هذه الفترة هى فترة التحول الكبرى فى التاريخ الإيطالى فحسب، وإنما كان أيضا تاريخ المؤامرة الكبرى لاحتواء الثورة الشعبية فى إيطاليا التى أنجزت بقواتها الشعبية الوحدة الإيطالية واقتنصت البورجوازية ثماره، وتحول بطلهم الشعبى الأسطورى جاريبالدى على حد وصف الكاتب الثورى الديمقراطى الكسندر جرتزن الذى عاصر فى هذه الفترة إلى مجرد (حوذى لعربة ذات حصان واحد، أحضر مسافر إلى وجهته المطلوبة)

أما العامل الثانى لاختيار رواية لامبيدوسا فهو النموذج الذى تقدمه الرواية التى تحكي جانبا من قصة عائلة إقطاعية خلال هذه الفترة على ذلك النحو الخاص الذى نلمحه فى الفيلم فى تأمل ارتباط هذه الأسرة بالخصائص الطبيعية والانثروبولوجية لصقلية وتكيون هذه الأسرة والتغيرات التي تطرأ عليها خلال فترة التحولات الكبرى فى التاريخ الإيطالى الحديث.

ويبدو خلال الفيلم السبب الأساسى فى هذا الاختيار، فأمير سالينا رأس هذه العائلة يدرك منذ البداية النهاية المحتومة لطبقته ويدرك على نحو مأساوى قذارة اللعبة التى تحاك فصولها، أنه يتعامل معها طوال الوقت كطرف خارجى لم يعد له أمل في أن يسترد وضعه السابق، ولكنه يدرك فى نفس الوقت أن انتهازية البورجوازية الصاعدة ستتيح له هامشا للبقاء، وهو فى رصده للعبة البورجوازية منذ بدايتها يدرك مأساته بانهيار طبقته ببعض التأمل العبثى للأوضاع الجديدة فهو يقول للشفاليه مبعوث الحكومة الجديدة : (لقد كنا كالفهود والأسود والذين حلوا محلنا كالضباع، وجميعنا فهود وأسود وضباع وخراف نظن أنفسنا أصل الأرض)، وما يبدو كرمز لسلوكيات الوحوش المختلفة التى يستخدمها أمير سالينا فى حديثه لا يحمل أدعاء ما، ولكنه يحمل تعبيرا عن طبيعة التغير الذى حدث على أنقاض الثورة الشعبية ، فالفهود والأسود والضباع التى حلت محلهم ستلتهم جميعها

الخراف كما يبدون بالنسبة لأمير سالينا.

على أننا وإن كنا نرى التحولات التى تعترى عائلة السالينا وأوضاعها فى لحظات انهيارها من وجهة نظرهم، إلا أننا نرى فى نفس الوقت محاولة هذه العائلة للتوافق مع البورجوازية الصاعدة وتحولاتها الانتهازية، بينما سيأخذ فيسكونتى فى تقديمه لفصول هذه الرواية جانبا آخر يبرز فيه رصد صانع الفيلم لهذه العلاقات والتحولات فى تشابكها كمأساة ايطالية كبرى، وكرواية لتفاصيل المؤامرة لاغتيال الثورة الشعبية فى إيطاليا فى منتصف القرن التاسع عشر وطبيعة التحالف الذى تم بين البورجوازية والإقطاعية لدحرها.

وينقسم الفيلم فى تقديمه لهذا الموضوع إلى ثلاثة أجزاء رئيسية، يقدم الجزء الأول منها عائلة السالينا وتكوينها مواقفها من الصراع الدائر الذى لم يكن قد حسم بعد وتأملها المدرك للانهيار المحتوم وبداية التحولات التى تعتريها، ويبدو هذا الجزء كعرض لوجهة نظر العائلة، يقوم خلاله أمير سالينا بعرض وجهة نظره فى الصراع الدائر، ويقدم فيه موقف القوى المختلفة منه مع مشاهد موازية لقتال الشوارع والموقف الشعبى أثناء الثورة.

أما الجزء الثانى فيبدأ عشية الاستفتاء وإحلال الملكية وانتصار البورجوازية واستيلاءها على ثمار الثورة، وفى هذا الجزء تبدو الصورة أكثر اتساعا ويتحول التأمل الذاتي لأمير سالينا إلى حوار مع أبطال الطبقة الجديدة مع تقديم التحولات التي تطرأ على عائلة السالينا الإقطاعية فى علاقتها معَ الطبقة الجديدة الصاعدة وإدراك الإقطاع لمأساة انهياره وفى نفس الوقت للروابط الضرورية التى يجب أن يوثقوا عراها مع البورجوازية ضد الحركة الشعبية.

أما الجزء الثالث والأخير من الفيلم فيتم فى الحفلة الكبرى التى تجمع الإقطاعيين مع البورجوازيين، وفى هذا الجزء تنتقل الرؤية بأكملها تقريبا إلى الخارج كتأمل من صانع الفيلم لطبيعة الحلف الحاكم الجديد، ويتجول فيسكونتى وسطهم كاشفا عن العفن الذى يغلف علاقة هذه الطبقات فى حلف مقدس جديد يقود فيه الضباع الجدد الفهود والأسود بعد أن اغتالوا الثورة الشعبية ليبدأوا علاقات استغلال جديدة أكثر اتساعا وطموحا، وفى

هذا الجزء الذى يبدو كبانوراما عريضة لهذه المؤامرة تحتل المشاهد الخارجية الجانب الأساسى لتسجل ملامح التحول الجديدة وأبعاده التى استمرت فيما بعد بتطور الرأسمالية فى أوروبا إلى صورتها المعاصرة.

وهذه الأجزاء الثلاثة التى يروى الفيلم خلالها وقائع فترة التحولات الكبرى فى إيطاليا لا تنفصل عن بعضها، وإنما تترابط منذ البداية خلال متابعتها للعلاقات المركبة التى تحتويها، إن مراكز الاهتمام تتحول بالانتقال من جزء إلى آخر، ولكن مسار الشخصيات نفسها التى تحمل إدراك هذا التحول يشكل العمود الفقرى للفيلم، فبقدر ما تتحول تأملات أمير سالينا إلى حوارات مع أبطال جدد يظهرون على الساحة ، بقدر ما يبدو ابن شقيقته تانكريدى كنموذج للبطل الجديد الذى سينقذ عائلة السالينا، إن الأمير يدرك أبعاد اللعبة ولكن تانكريدى يلعبها طوال الوقت، وخلال اجزاء الفيلم الثلاثة، سيبدو دائما ذلك السكون المتأمل للأمير مقابل التدفق فى الحركة مع تانكريدى، وسيحتفظان بهذه السمات طوال الفيلم تقريبا بالتوازى مع مسار الشخصيات الأخرى والتطورات التى تعتريها بما تمثله وبما تعبر عنه.

وفى الجزء الأول من الفيلم الذى يحتل فيه الأمير مركز الصدارة، نبدأ بالتعرف على موقف عائلة السالينا، ويقوم دون فابرتزيو أمير سالينا فى لحظة إحساسه بالتغير وبخطر انهيار طبقته الاجتماعية، والتعلق بالأمل فى بقاء الأوضاع بالنسبة لهم على ما هى عليه، مؤكدا ذلك بالاستمرار فى ممارسة حياته المعتادة بكل طقوسها ومتعها، فما يجري بالنسبة له كما يشرح للأب بيرونى ليس سوى مجرد باليه صغير للطبقات «إن الطبقة الوسطى لا تنوى تحطيمنا، إنها تريد فقط بعض النقود وأن تحل محلنا بلطف»، ويرد عليه الأب بيرونى الذى يمثل الكنيسة كإقطاع آخر مرتبط بالعلاقات الإقطاعية السائدة، ومدركا فى نفس الوقت طبيعة الدور الذى تقوم به الكنيسة في خدمة الإقطاع وفى مواجهة الثورة : «معنى ذلك أنك تتفق مع الليبراليين وكذلك اليسوعيين على حساب الكنيسة التي تطعم أملاكها الفقراء، من سيطعم الفقراء إذن ومن سيقوم بتهدئتهم عندما يثورون، إننى أقول لك ماذا

ستفعلون معهم، ستعطونهم قطعا صغيرة من الأرض وينتهى الأمر بأن تعطوهم كل الأرض التى تملكها الكنيسة»، ويعلق الأمير على كلام القسيس مدركا الجانب الانتهازى فى سلوك الكنيسية فى ذلك الوقت ومدركا أيضا العواصف القادمة «إننا لسنا عميانا ولكننا أناس فى عالم متغير ونحاول أن نتوافق معه، إن الكنيسة أبدية ونحن مجرد طبقة اجتماعية، الكنيسة لن تختفى أبدا، ولو كانت تستطيع أن تنقذ نفسها بأن تطيح بنا لما ترددت فى ذلك لحظة واحدة» وتبدو مقاومة الأمير الداخلية لا حتمالات التغير بإصراره على ممارسة طقوسه الحياتية المعتادة ابتداء من مغامراته النسائية حتى إصراره على قضاء الصيف فى مقره الثانى فى دونا فوجاتا، يحدوه ذلك الأمل فى الإبقاء على الأوضاع على ما هى عليه متشبثا بعالمه الخاص الذى يصفه القسيس فى حديثه لبعض الجالسين فى الحانة عن الإقطاعيين وعن عائلة السالينا «إنهم يحيون فى عالم خاص لم يخلقه الله ولكنهم خلقوه بأنفسهم خلال قرون كثيرة.. وإذا سألتموه عن الثورة لقال لكم ليس هناك ثورة، كل شىء سيستمر كما كان».

وتظل آمال الأمير فى بقاء الأوضاع على ما هي عليه معلقة ببعض الاحتمالات الواهية، بدءا من آرائه فى الطبقة الوسطى التى لاتنوى تحطيمهم وحديثه لتانكريدى بأن كل ما يقوله مجرد شعارات ثم رشوته لجنرال جاريبالدى يزور قصره مقابل اعطائه تصريحا بالمرور، ولكنه سرعان ما يبدأ فى إدراك المصير الذى ينتظر الإقطاع.

أما تانكريدى فهو يمارس هذا التغير منذ البداية متخلصا من أية أيام أوهام قد يتشبث بها الأمير فى بقائهم كما هم، يرتدى قميص الجربالديين الأحمر ويدرك دوره العملى تماما، ففى الوقت الذى كانت الثورة الشعبية تتجه فيه إلى توحيد ايطاليا فى جمهورية واحدة، يعرف تانكريدى مهمته منذ البداية للوصول بهذا التغير الحتمى إلى نهاية أخرى فيحيا هذا التحول ويلعب دوره داخله، إنه يقول للأمير فى البداية بأنه مع الملك الذى سيوحد إيطاليا وليس مع ملكهم الصغير وبأنهم إذا لم يتدخلوا فستتحول ايطاليا إلى جمهورية «نريد أن نستمر حيث نحن ولكن نغير كل شىء».

وطوال هذا الجزء يبدو تأمل الأمير للتغيير الذى يحدث مرتبطا بالسلوك العملى لتانكريدى، ليكتشف فى النهاية حتمية التغيير الذى يحاول تانكريدى أن يلعب دورا داخله منذ البداية، والذى يعبر عنه فى ارتباطه بالجاريباليدين من جهة، وارتباطه بعائلة السالينا من جهة أخرى، مستثمرا كل شىء حتى دخول ذبابة فى عينه ليصبح (كابتن) فى الجيش الجمهورى). وفى نفس الوقت تقتحم مشاهد قتال الشوارع الدامية بين الجمهوريين والبوربون هذا الجزء لتضع نقيضا لكل الأوهام فى مقاومة التغير ، وتزيح أيضا بمشاهدها التأمل المأسوى لأمير سالينا وانهيار عائلته إلى خلفية المشاهد.

وفى نهاية هذا الجزء يبدو تانكريدى بسلوكه العلمى كمحور لتأملات الأمير وهى تتحقق فى الواقع مدركا ذلك الطموح الذى يركب ابن شقيقته والذى يعبر عن نفسه بارتباطه بالبورجوازية الصاعدة حتى على المستوى الشخصى بمصاهرته لدون كالوجيرى بطلها الجديد وزواجه من ابنته انجيليكا.

وبنهاية الاستفتاء وإعلان الوحدة الإيطالية تحت قيادة الملك فيكتور عمانويل، يبدأ الجزء الثانى من الفيلم لينتقل الامير الذى يمثل الإقطاعية التى تنهار وقتها، من التشبث بالبقاء على نفس الأوضاع القديمة إلى محاولة التوافق مع الأوضاع الجديدة. وفى هذا الجزء يقفز أبطال جدد إلى المقدمة مع الأمير بعد أن تم التمهيد لهم مع نهاية الجزء الأول، دون كالوجيرى رجل النظام الجديد وابنته انجيليكا اللذان أصبح بوسعهما أن يجتازا الحواجز الطبقية ليعقدا أواصر الزواج الجديد مع عائلة السالينا، تانكريدى الذى لم يتخل عن انتمائه لعائلته وقد غير قميص جاريبالدى الأحمر ببزة ضابط الملك فيكتور عمانويل الزرقاء ليمارس بارتباطه بالطبقة الجديدة مزيدا من الصعود، والأمير الذى أدرك هزيمة طبقته يبدأ فى محاولة اعتياد الأوضاع الجديدة والاستسلام لها بدرجة أكبر من محاولته للتوافق معها، وهو يستمر فى تأملاته خلال حواره مع الأبطال الجدد، تأملات محبطه ومهمومة، ولكنه يراقب أيضا الصعود الطموح الذى يمارسه تانكريدى دون أوهام عن أية إمكانيات لطبقته.

وفى بداية هذا الجزء يعلن الأمير لصديقه دون تشتشيو، الذى يرفض التسليم بهزيمة الإقطاعيين، ضرورة أن يخضع للأوضاع الجديدة «لقد كان الشعب ثائرا بسبب جاريبالدى وكانت هذه هي الطريقة الوحيدة لتهدئتهم، حقيقة لقد هزمنا ولكننا نحيا، كان لابد أن يتغير شىء كى يبقى كل شىء على ماهو عليه، لقد انتهى زمن الثورة وايطاليا الجديدة هذه ستحتفظ بشكلها لفترة طويلة»... وفى نفس الوقت الذى يتفهم فيه الأمير سلوك تانكريدى العملى الانتهازى فى الارتباط بالطبقة الجديدة بزواجه من انجيليكا ابنة دون كالوجيرى «أنه ليس خائنا ولكنه يسير مع عصره سواء فى السياسة أو فى المسائل الشخصية»، يرفض المشاركة فى النظام الجديد متحدثا لمبعوث الحكومة الجديدة بصراحة مدركة لطبيعة الدور الذى يريدون منه القيام به وعجزه عن ذلك «أننى أمثل الطبقة القديمة ومتعلق بالجيل القديم، أننى جزء من هذا الجيل التعس المعلق بين فترتين.. إننى لا أستطيع أن أخدع نفسى وهو أمر ضرورى كى تقود الشعب»، لقد عجزت الفهود والأسود العجوزة التى تعلقت بغابتها القديمة عن مواجهة الضباع الجديدة التي حلت محلهم على عرش ايطاليا فى ذلك الوقت بتحويل ثمار الحركة الشعبية إلى جيوبها المتخمة، ويستمر أمير سالينا فى التعبير عن إدراكه لطبيعة الأوضاع الجديدة لمبعوث الحكومة «إنك بحاجة لشخص يعرف كيف ينافق ويعرف كيف يغلف مصالحه الشخصية ببعض الكلام الذى يعجب الناس، إننى أنصحك باختيار دون كالوجيرى سيدارا، ليس لديه تراث علمى ولكنه عملى ونشيط، ليس لديه أوهام ولكن بإمكانه أن -يفبركها- عندما تحتاجونها»، ويظل الأمير الذى لا يصبح محور هذا الجزء كما كان الحال فى الجزء الأول من الفيلم مستغرقا فى مراثيه الطويلة لطبقته وعجزه عن التوافق مع الطبقة الجديدة، محاولا أن يمد جذوره كالأشجار الهرمة إلى تربة صقلية وطبيعتها ومناخها فهى بالنسبة له ملاذه الأخير للنوم أو الأمل الأخير فى أن تظل على حالها على الأقل كمجرد خلفية طبيعية للمشهد.

وعلى الجانب الآخر نجد تلك الحيوية والتدفق الملازمة للأبطال الجدد وهم يزحفون إلى مقدمة الصورة، ويتمثل ذلك بشكل رئيسى فى علاقة تانكريدى بانجيليكا مع ذلك الطابع

الشهوانى نوعا والمتعلق بالحياة على نحو غرائزى إلى حد ما فى مواجهة تراث النبلاء المحافظ.

إن القيم نفسها يعتريها التغير، وقيم طبقة جديدة تحل على أنقاض قيم الطبقة القديمة بعد هزيمتها، مع ذلك الجانب النفعى المبتذل، الذى يحدد مسار هذه العلاقات والذى يجعل تانكريدى لا يتورع عن إحضار عشيق جديد لابنة خاله كونشيتا حتى يتفرغ لعلاقته بانجيليكا، وما كان يبدو لأمير سالينا كمهرب لشهواته من زوجة تصلى قبل وبعد مضاجعتها، قد أصبح هو الفعل الواضح والصريح، فلقد أصبحت الاستثناءات السلوكية فى الماضى هى القاعدة فى الحاضر، وينعكس ذلك طوال الوقت على أمير سالينا الذى يحمل فى ثنايا رثائه لطبقته رثاء لحياة ضائعة، وأمنية يدرك استحالة تحقيقها بأن يكون كتانكريدى من جيل فى عائلة السالينا يمارس صعودة وفقا للمتغيرات الجديدة فى السياسة والحب على حد سواء.

وفى الجزء الثالث من الفيلم تتجمع الفهود والأسود والضباع كما يصفها أمير سالينا فى حفل كبير، وهنا تتحول زاوية الرؤية إلى الخارج، ويبدو مشهد الحفلة الذى يحتل ثلث زمن الفيلم تقريبا كغابة تحفل بالوحوش القديمة والجديدة فى علاقاتها ببعضها، وتأتى هذه الرؤية من الخارج بعد تقديم فيسكونتى للمكونات الداخلية لأبطاله فى فترة انهيار الإقطاع وصعود البورجوازية خلال الجزئين الأول والثانى من الفيلم، كنوع من التأمل لعلاقاتهم الجديدة فى بانوراما ضخمة تنضح بالعفن طوال الوقت وتتساقط خلالها جميع الأقنعة، تانكريدى يعلن تنكره الكامل لمواقفه السابقة ويوضح أنها لم تكن أكثر من مناورة ويؤيد ضرورة القمع وإعدام الثوار حتى يستتب النظام الجديد.

والكولونيل الذى أطلق النار على جاريبالدى وأسره فى أسبرامونتى يتحدث عن بطولته بصورة تدعو إلى الاشمئزاز مع الطابع المنافق الذى يغطى به الاعتداء على بطلهم القومى بأنهم إنما أنقذوه كرمز لإيطاليا من أبناء الشعب الذين لا يعدون بالنسبة لهم أكثر من كونهم لصوصا.

والطبقة القديمة تتزلف للسادة الجدد، بينما يدور الأمير بينهم كالفهد العجوز متخذا من الموت الذى تمثله لوحة جروز المعلقة على الحائط محورا لتأملاته.

وينتهى مشهد الحفل المقدم من وجهة نظر فيسكونتى لما عبر عنه الأمير فى الجزء الثانى من الفيلم «لقد انتهى زمن الثورة وإيطاليا الجديدة هذه ستحتفظ بشكلها لفترة طويلة»، فهذا هو الشكل الجديد الذى قام على أنقاض الثورة المجهضة ينضح بالعفونة يغلفه الزيف.

وعند الفجر مع نهاية الحفل يتم إعدام الثوار بينما يناجى الأمير نجمته وعالمها الأبدى المؤكد، ويستيقظ دون كالوجيرى فى العربة معبرا عن سعادته باستقرار الأوضاع الجديدة «جيش عظيم يقوم بواجبه، هذا كل ما كنا نريده من أجل صقلية، يمكننا الآن أن نعيش فى أمان».

وهكذا ينتهى فيلم الفهد راصدا فى الحاضر طبيعة التحول الذى حدث فى الماضى، ومقدما عبر روايته عن انهيار عائلة إقطاعية طبيعة الحلف الجديد الذى قادته البوارجوازية ليواصل مساره فى طور أعلى إلى الرأسمالية الحالية، فما يهدف إليه هذا الفيلم أساسا فى تقديمه لهذا التاريخ هو أن يوضح الأسس التى قام عليها الحاضر وبداية العلاقات التى تحيا بلاده الآن نتائجها.

ويتطابق البناء الفيلمى «للفهد» من ناحية التكنيك السينمائى المستخدم تطابقا كبيرا مع بنائه الدرامى، فالفيلم يبدو خلال أجزائه الثلاثة كما لو كان يتبع نفس الأسلوب تقريبا، وكما لو كان تراجعا مستمرا بالكاميرا يبدأ بلقطة متوسطة للأمير ثم ينتهى بلقطة عامة لجميع أبطاله، ويمكننا أن نلاحظ أحجام اللقطات السائدة فى كل جزء، ففى الجزء الأول يبدو الأمير دائما فى مركز اللقطات بأحجام تتيح تركيزا أكبر عليه مع ذلك السكون النسبى والاقتصاد الشديد فى حركة الكاميرا، وفى الجزء الثانى من الفيلم يصبح من النادر أن نجد الأمير بمفرده فى معظم اللقطات التى يظهر فيها، فثمة أشخاص آخرين يحتلون معه الكادرات على نفس المستوى فى نفس الوقت الذى لا يحتل فيه الأمير مركز

هذه اللقطات، وفى الجزء الثالث تسود اللقطات العامة معظم المشاهد لنجد خلالها أسرة السالينا وسط جموع المدعوين فى الحفل وقد ذابت ملامحها وسطهم، وتأخذ الكاميرا موقفا خارجيا لا تركز معه كثيرا على إظهار الانفعالات الداخلية لأبطال الفيلم كما كان الحال فى الجزء الأول وبدرجة أقل من الجزء الثانى. مع ملاحظة أن هذه التغيرات فى أحجام اللقطات لا تتم بشكل ميكانيكى متعسف وإنما كطابع غالب على كل جزء من أجزاء الفيلم، حيث سنجد اللقطات المقربة لأمير سالينا فى أجزاء الفيلم الثلاثة على حد سواء ولكن بنسب متفاوتة من جزء لآخر حسب أحجام اللقطات السائدة فى كل جزء مع التغير التدريجى فى الأسلوب المتبع فى تصوير مشاهد الفيلم وتغير التكوين وطابع الصورة نفسها، ولإيضاح ذلك يمكننا أن نقارن بين مشهدين لعائلة السالينا، مشهد عائلة السالينا فى الكنيسة فى الجزء الأول ومشهد العائلة فى الحفل فى الجزء الأخير.

فبينما يأخذ تصوير المشهد الأول طابع فن الباروك فى إضفاء جو من الجلال والعظمة على العائلة معتمدا على التأثيرات المنبعثة من توزيع الضوء والظل وفخامة الألوان حيث تتحرك الكاميرا من تماثيل القديسين بالكنيسة إلى أفرادعائلة السالينا وقد تحولوا إلى ما يشبه أن يكون جزءا من هذه النقوش المجسمة، يبدو تصوير مشهد الحفلة وعائلة السالينا بين أفرادها وقد أخذ طابع فن الروكوكو تاركا كل مظاهر الجلال والعظمة ومضفيا نزعة زخرفية ببعض الخفة والصقل والجمال الهش وبكل الاصطناع الذى يبدو كسمة فيه، ويمكننا ملاحظة أن ذلك الانتقال والتغير التدريجى فى طابع الصورة فى فيلم الفهد ينسجم انسجاما مدهشا، ليس فقط مع ارتباط كل من الفنين بطورين مختلفين فى تاريخ الاقطاع فى أوروبا، حيث يرتبط فن الباروك الذى أتى بعد عصر النهضة مباشرة بسيطرة الإقطاع بينما يرتبط فن الروكوكو باضمحلاله، وإنما أيضا مع تطور الأحداث وتطور المزاج النفسى لشخصيات الفيلم.

ويتزامن مع ذلك التغير الذى يعترى أبطاله خلال فترة التحول، وانحدار الطبقة الاقطاعية يصاحبه أيضا انحدار قيمها الفنية والجمالية بينما يظهر عصر جديد بقيمه

وجمالياته على الجانب الآخر، ولعل أمير سالينا كان يعبر عن إحساسه بتغير قيم عصروجمالياته وذوقه متشبثا بالأمل فى بقاء شيئا منها على الأقل وهو يقول متأملا الطبيعة: «إن هذا الجمال يحتاج إلى ملوك وجمهوريات كثيرة كى تتمكن من تحطيمه».

وتقوم الموسيقى التى وضعها نينو روتا للفيلم واعتمد فى جزء منها عليفالس لفيردى بحوار من نوع آخر مع الصورة المعروضة، فهى تعطى طابعا أكثر معاصرة عن الفترة التى تدور فيها أحداث الفيلم حتى فالس فيردى نفسه الذى عاش هذه الفترة يتميز كما هو الحال فى جميع أعماله بذلك التأثير الدرامى مع تقديم نظرة واقعية إلى حد كبير وهو الشىء الذى ميز فيردى على الموسيقيين الرومانتيكيين فى القرن التاسع عشر وجعله فى عداد المستقبليين فى هذه الفترة، وفى لحظات الاندماج التى يتيحها الفيلم دراميا على مستوى تحليل شخصياته والأداء الدرامى العاطفى إلى حد ما لمثليه فإن الموسيقى المستخدمة بحوارها مع الصورة تلعب دورين أساسيين، أولهما تكملة الإحساس بالمناخ وثانيهما إضفاء طابع أكثر معاصرة يستحضر الأحداث التاريخية إلى عصرنا الحاضر، ويمكننا ملاحظة ذلك على نحو خاص فى مشهد الحفل حيث يلعب فالس فيردى دورا هاما فى تصوير جو هذه الحفلة من ناحية موافقة هذه الموسيقى لهذه الفترة التاريخية ومن ناحية أخرى لتجاوز هذه الموسيقى للفترة التاريخية التى صنعت فيها، ولقد أدت هذه الخاصية الهامة فى موسيقى فيردى إلى إثراء البحث الذى يدور طوال الفيلم والذى يحاول فيسكونتى فيه أن يقدم الماضى من خلال الحاضر ملتقيا خلال عمله بفنان كان يحاول تصور قيم المستقبل (الحاضر حاليا) فى الماضى الذى يصوره الفيلم، بينما يضع نينو روتاخلال صياغته لهذه الموسيقى حوارا معاصرا طوال الوقت مع ما يصوره الفيلم، مستحضرا هذا التاريخ من ناحية الجو العام الذى تضفيه الموسيقى إلى عصرنا الحاضر.

وفى فيلم «الفهد» سنلتقى على نحو خاص بأحد أهم خصائص التكنيك السينمائي عند فيسكونتى و هو حركة الكاميرا التى تلعب دورا بالغ الأهمية فى هذا الفيلم، كما هو الحال تقريبا فى معظم أفلامه، ويبدو ذلك على الأخص فى استخدامه للقطات المتحركة والتى تتم

بإيقاعات مختلفة وتستخدم فى لقطات عديدة فى الفيلم لتقدم نوعا من الجدل بين عناصر اللقطة الواحدة التى تصورها كما هو الحال فى اللقطة التى يصور فيها اجتياز قافلة عربات السالينا للحواجز التي أقامها الثوار أثناء توجهه إلى دونا فوجاتا، فعندما تجتاز عربات القافلة الحواجز تتحرك الكاميرا إلى يمين الكادر متابعة العربات وهى تنطلق ثم تعود على نفس المستوى إلى اليسار لنرى الثوار يعيدون وضع الحواجز بينما يعترض بعض أهالى البلدة الممنوعين من المرور على الاستثناءات التى تقدم للبعض دون الآخر، وفى لقطة أخرى فى الفيلم تركز الكاميرا على أحد التماثيل الكلاسيكية وقد ربط إلى يديه العلم ذى الألوان الثلاثة ثم تتحرك الكاميرا إلى أسفل لنرى أحد الأشخاص وهو يغنى عند قاعدة التمثال وتواصل الكاميرا حركتها إلى يمين الكادر لتتأمل وجوه عدد من أفراد الشعب أثناء ترديدهم للأغنية، وهكذا يتم الجدل بين العناصر المختلفة المصورة على مستوى اللقطة الواحدة، التمثال الكلاسيكى وقد ربط العلم إلى يديه مع صوت الأغنية التى لا نلبث أن نرى وجوه منشديها فى مزيج من الأمل والخوف من اغتيال الثورة الذى أصبح وشيكا، ليستخلص المتفرج من العناصر المتناقضة المصورة على مستوى اللقطة الواحدة فهما أعمق لطبيعة التغيرات التى تجرى .

وفى لقطات أخرى يتم الجدل فى اللقطة الواحدة بالانتقال بين مستويات مختلفة للرؤية، ففى لقطة لأحد مشاهد قتال الشوارع بين الجمهوريين والبوربون، تأخذ الكاميرا مستوى أعلى من مستوى النظر لتقديم مشاهد الحرب فى الخلفية ثم تأخذ حركة دائرية لنرى فى مستوى أسفل البوربون وهم يقودون الثوار لإعدامهم.

وتأخذ حركة الكاميرا فى الجزء الأول من الفيلم إيقاعا هادئا إلى حد ما ثم تتزايد سرعته تدريجيا، ابتداء من ما يبدو اقترابا هادئا (كافتتاحية) فى بداية الفيلم فى استعراض قصر عائلة السالينا من الخارج، مع وضع بعض التيمات المصاحبة للشخصيات، السكون والاقتصاد الشديد فى الحركة مع الأمير، التدفق بالسرعة فى الحركة مع تانكريدى «مشهد وداعه لعائلته فى شرفة القصر ومشهد قصر السالينا

المهجور وغيرها» اللذان يبدوان كقطبين للتأمل والفعل.

وفى بعض مشاهد الفيلم تتخذ الكاميرا وضعا ساكنا مترقيا مكتفيا بتدفق الحركة الداخلية للقطاتها كما نلاحظ فى مشهد المعركة بين الجمهوريين والبوربون، حيث تبدو حركة الكاميرا مقتصدة للغاية أو ثابتة فى معظم الأحيان لتتيح الفرصة لتأمل حركة قوات الجانبين، من عمق الصورة إلى مقدمتها ومن المقدمة إلى العمق، فهذه اللقطات تأخذ طابعا ساكنا رغم الجيشان والتدفق الشديدين للحركة داخل اللقطات، بينما يحدث العكس فى مشهد الحفل حيث تعطى حركة الكاميرا بالإضافة لحركة الراقصين صخبا شديدا، تبدو عائلة السالينا خلاله وقد ضاعت ملامحها، وتتحول الرؤية إلى رؤية خارجية تتخللها بعض الوقفات السريعة على أفراد عائلة السالينا وعلى بعض حضور الحفل كمساحات للتنفس ولتأمل بعض الملامح العامة وسط هذا الطوفان البشرى للسادة القدامى والجدد فى حلفهم المقدس على أنقاض الثورة التى تم اغتيالها .

«أسيرة الحب».. سينما الثورة فى مواجهة سينما ما قبل الثورة



نكيتا ميخالكوف أثناء التصوير

• عن نكيتا ميخالكوف وأعماله

فيلم «أسيرة الحب» هو أول فيلم يعرض للمخرج الروسى نكيتاميخالكوف فى مصر وهو فى نفس الوقت ثانى أفلامه الروائية الخمسة التى أنجزها حتى الآن(*) ومن المؤكد أن هذا التعرف المتأخر على نكيتا ميخالكوف الذى أصبح الآن واحدا من أهم المخرجين العاملين فى السينما الروسية بفيلمه الثانى لا يعطينا فكرة صحيحة عن عمله السينمائى ولا عن قيمته الحقيقية الآن، ولكننا نتعرف فقط على بداية عمله السينمائى وهى بداية لا تنبىء بتطوره الذى سار بخطوات حيثية للغاية فى عدد قليل من الأعوام. أننا هنا بإزاء مشكلة من نوع خاص حيث تحتم ظروف سوق التوزيع للأفلام الأجنبية فى مصر أن نتلقى بالمصادفة البحتة هذا الفيلم. أو ذاك وفى أى وقت، وغالبا ما يكون هذا الوقت متأخرا للغاية، لنبدأ فى التعرف عن طريق المشاهدة على عدد من المخرجين وأعمالهم بعد أن نكون قد قرأنا وسمعنا الكثير عنهم، ولكن حتى هذا الحد الأدنى من متابعة الأفلام الأجنبية الهامة التى لم تعرض بعد لا يتحقق بالنسبة لنكيتاميخالكوف الذى لم يكتب عنه شيئا يذكر حتي الآن فى مصر على الرغم من الاهتمام الواسع الذى لاقاه فيلمه «خمسة أمسيات» عند عرضه فى مهرجان كان فى العام الماضى ومن قبله فيلم «قطعة غير منتهية للبيانو الميكانيكى» عند حصوله على الجائزة الكبرى «القوقعة الذهبية» فى مهرجان سان سبستيان عام ١٩٧٧، ولذلك فإنه من الضرورى لنا كى نعرف تعريفا حقيقا بنكيتا ميخالكوف أن نعرف بتلك الأعمال المجهولة للمتفرج المصرى حتى الآن حيث أن هذا الفيلم الذى عرض بنادى السينما لا يكفى لتوضيح القيمة والمكانة العالية التى يحتلها الآن فى السينما السوفيتية.

ولد نكيتا ميخالكوف عام ١٩٤٥ من عائلة فنية إبنا للشاعر الروسى الموهوب سيرجى ميخالكوف ولكاتبة أدب الأطفال نتاليا كونشالوفسكايا وشقيقه الأكبر هو المخرج وكاتب السيناريو الروسى أندريه ميخالكوف كونشالوفسكى، ودرس نكيتا ميخالكوف المسرح ثم

(*) عام ١٩٨٠ تاريخ كتابة هذه الدراسة.

السينما وعمل ممثلا مسرحيا وسينمائيا لفترة من الوقت قبل أن يتجه للعمل كمخرج سينمائى عام ١٩٧٥، وحقق خلال هذه الفترة القصيرة منذ بداية عمله بالإخراج السينمائى حتى الآن فيلمه القصير الأول «يوم هادىء فى نهاية الحرب» عام ١٩٧٥ثم فيلمه الروائى الأول «قريب وسط الغرباء، غريب وسط أهله» فى نفس العام وتلاه بفيلمه الروائى الثانى «أسيرة الحب» عام ١٩٧٦ ثم فيلم «قطعة غير منتهية للبيانو الميكانيكى» عام ١٩٧٧ ثم فيلم «خمسة أمسيات» عام ١٩٧٨ وأخيرا فيلم «أبولوموف» عام ١٩٧٩، وإذا كان «أبولوموف» هو فيلمه الأخير من ناحية اعداده للعرض إلا أن فيلم «خمسة أمسيات» هو فيلمه الأخير من ناحية نضجه وتبلور رؤيته، حيث أن هذا الفيلم قد تم تصويره وإعداده للعرض أثناء عمل ميخالكوف فى فيلم «أبو لوموف» الذى بدأت تصويره ثم توقف ليصور «خمسة أمسيات» وينتهى منه ثم يكمل تصوير فيلم «أبو لوموف» بعد ذلك.

إن حجم الأعمال السينمائية التى أنجزها نكيتا ميخالكوف خلال هذه الفترة الزمنية القصيرة والتطور الضخم الذى حققه خلالها تضع أيدينا على ملمح هام فى أعماله السينمائية، فنكيتا ميخالكوف تعلم ونضج وبلور رؤيته خلال الممارسة العملية وخلال تجربته مع العمل فى الأفلام حيث يبدو فى أفلامه الأولى كمجرد صانع للأفلام مولع بعالم السينما فى حد ذاته لتكتمل رؤيته ونضجه خلال استخدامه للسينما نفسها، بمعنى أنه لم يلجأ إلى السينما كوسيط ليعبر عن رؤية خاصة للعالم، ولكن هذه الرؤية تبلورت نضجت خلال عمله فى السينما. ويمكننا متابعة السمات العامة لأفلام نكيتا ميخالكوف وتطور أسلوبه السينمائى ونضجه الفنى خلال متابعتنا لمجمل أعماله، ففى فيلمه الروائى «قريب وسط الغرباء، غريب وسط أهله» يقدم ميخالكوف شخصية شيلوف الذى يقوم بحراسة شحنة من الذهب المصادر يجرى نقلها من بلدة صغيرة بإحدى المقاطعات إلى موسكو أثناء السنوات الأولى التى تلت الثورة والجمهورية السوفيتية الفتية محاصرة بالأعداء ويتهددها الخراب والمجاعة، وتهاجم عصابة القطار ويختفى شيلوف ليظهر بعد فترة وقد فقد الذاكرة وأصبح غير قادر على تذكر أين كان خلال ذلك الوقت، لقد خانهم شخص ما

من أفراد مجموعته ولكنه لا يعرف من هو ولا كيف يمكنه أن يتوصل إليه، ويختار شيلوف أن يصبح غريبا وأن يخاطر بنفسه فى معسكر الأعداء ليجد الحقيقة أو يموت، وفى هذا الفيلم رغم اعتماد بناءه على أسلوب التشويق والمغامرة بصورة تقليدية وبمعالجة تكاد أن تقترب من أسلوب أفلام «الويسترن» إلا أن تناوله لهذه المغامرة يحولها إلى مغامرة من أجل البحث عن الحقيقة ومن أجل ما يؤمن به بطل فيلمه، وتلقى الخليفة التاريخية بظلالها على أحداث الفيلم وتتخذ مغامرات البطل من موضوعه البحث عن الحقيقة هدفا لها لتنقذ الفيلم من أن ينحط إلى مجرد تشويق فارغ، وفى هذا الفيلم يلاحظ ذلك الشكل التوفيقى الذى يلجأ إليه ميخالكوف للموائمة بين ولعه بعالم السينما القديمة وبأفلام المغامرات وبين محاولة البحث عند هدف وراء هذه الأفلام أكثر من مجرد التسلية والتشويق، وفى فيلمه التالى مباشرة «أسيرة الحب» يحاول ميخالكوف أن يتناول عالم السينما نفسه، ذلك العالم السحرى وهو يصطدم بالواقع، بعالم يتغير فى زمن الثورة التى تغير هذا الواقع وتجتث العلاقات القديمة والأوهام التى تكرسها وتجتث فيما تجتثه أيضا عالم السينما السحرى المزيف الذى يعمل على تجميد الواقع وتزييف علاقاته وبث الأوهام فى نفس المشاهدين وأغراقهم فى عالم من البهجة الزائفة، ولكن رفض ميخالكوف للسينما القديمة فى هذا الفيلم وانتصاره للنماذج الأولى من سينما الحقيقة، رفض عاطفي أكثر منه اختيار واع بين نوعين من السينما حيث يبدو انحياز نيكتاميخالكوف فى هذا الفيلم للسينما الجديدة وقد تمت صياغته بأسلوب السينما القديمة نفسها خلال قصة حب ميلودرامية تجرد شخصياتها وتنعزل عن الواقع الذى يتحول فى هذا الفيلم إلى مجرد خلفية تؤثر فى الأحداث بشكل يغير من مسار الحدث أكثر مما يغير تغييرا داخليا عميقا فى شخصياته نفسها التى تقدم فى هذا الفيلم ككونها أنماطا مأخوذة من نماذج تشيخوفيه بمعرفة مستمدة من المسرح الروسى أكثر مما هى مستمدة من الواقع نفسه، وسنعود إلى هذه النقطة بالشرح فى الدراسة التحليلية لفيلم «أسيرة الحب»، ولكننى أورد هذه الملاحظة لأنبه إلى انتقال نكيتا ميخالكوف إلى تقديم مسرح تشيخوف فى فيلمه الثالث «قطعة غير

. . .

منتهية للبيانو الميكانيكى» المأخوذ عن مسرحية «بلاتانوف» وهى إحدى مسرحيات تشخيوف المبكرة ليقدم تجسيدا لعالمه خلال السينما، ويقدم ميخالكوف فى هذا الفيلم التيمة البارزة لمسرح تشيخوف فى عدم توافق شخصياته مع الواقع وتيار المرارة الناشئة عن أحلامها المجهضة خلال شخصية ميخائيل بلاتانوف الذى يعمل مدرسا بسيطا فى إحدى القرى ويلتقى بحبه القديم أيام الدراسة أثناء حضوره كمدعو لحفل مقام فى ضيعة، وتستحضر مشاعر الحب القديمة مفعمة بذكريات تلك الفترة بآمالها وتوقعاتها لتصطدم بالحاضر زمن أحباط هذه الأحلام وخيبة الأمال القديمة ويقدم ميخالكوف تحليلا داخليا عميقا لشخصيات فيلمه وأزمتها فى أن تتمكن من الحياة قياسا على نماذجها السابقة، ولقد كان هذا الفيلم أول فيلم يلفت الانتباه لتكيتا ميخالكوف ويسجل بداية نضجه الحقيقى كصانع موهوب للأفلام.

ويزداد توغل ميخالكوف إلى زمن أكثر بعدا فى التاريخ الروسى فى فيلمه الرابع أبولوموف» الذى أصبح يحتل الترتيب الخامس فى أفلامه بحكم تاريخ اتمامه، فهو يعود إلى القرن التاسع عشر معتمدا على رواية الكاتب الروسى ايفان جونشاروف (١٨١٢ – ١٨٩١) باحثا عن مكونات شخصية أبولوموف، تلك الشخصية التي أصبحت نمطا خاصا فى الأدب الروسى وأصبح تعبير «الأبولوموفيه» تعبيرا له دلالة خاصة لوصف نمط معين من السلوك الإنسانى، وتصور رواية جونشاروف التى أخذ الفيلم عنها حال الطبقات العليا فى المجتمع الروسى فى منتصف القرن التاسع عشر، الطبقات المتخمة بالطعام بينما يعمل العبيد ويكدحون من أجلها، لقد كان نموذج أبولوموف نموذجا لطبقة بكل تناقضاتها تتمثل سماتها فى أحتقار العمل واعتبار الكسل رمزا للتفوق الاجتماعى، تخلد إلى أحلام اليقظة وتعانى عذابات الحب وهى مسترخية على اريكتها، تحلم بالعودة إلى الطفولة وإلى سعادة النوم والطعام وتعتقد فى سمو التأمل على العمل، ويقدم ميخالكوف فى هذا الفيلم تحليلا دقيقا لشخصية أبولوموف في إطارها الاجتماعى والتاريخى ويقدم بانوراما عريضة للمجتمع الروسى فى منتصف القرن التاسع عشر ويساعده النص الأدبى كثيرا فى ذلك

حيث يقدم جونشاروف فى هذا العمل الذى استغرق فى كتابته عشر سنوات (١٨٤٩-١٨٥٩) وصفا تفصيليا دقيقا لكل عناصر البيئة حتي الطعام والأثاث والملابس التى ترتيديها شخصياته ويسجل حواراتها الطويلة حرفيا، وتساعد الرواية ميخالكوف في أن يجسد شخصياتها، بصورة دقيقة بحيث يبدو كما لو كان بحثه عن مكونات شخصيات فى المجتمع الروسى فى فترة سابقة عن تلك التي قدمها تشيخوف لشخصيات روسية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

ولكن هل جرر هذا البحث عن مكونات الشخصية الروسية فى فترات تاريخية مختلفة نكيتاميخالكوف من أسر الشخصية التشيخوفية المسيطرة على أعماله السابقة؟

إنه ينتقل فجأة وقبل أن ينجز فيلم «أبولوف» ليحقق فيلم «خمسة أمسيات» ذلك الفيلم الذى أكد موهبت العظيمة كمخرج سينمائى له رؤية متميزة وعميقة للواقع، ففى هذا الفيلم الذى يعد واحدا من أهم وأفضل الأفلام الروسية فى الأعوام الأخيرة ينفض نكيتا ميخالكوف غبار ترحاله التاريخى وراء الإنسان الروسى فى القرن الماضى وفى مطلع هذا القرن وفى أعقاب الثورة ليقدم المجتمع والإنسان الروسى اليوم، تتخلى شخصيات هذا الفيلم عن أرديتها الرومانسية القديمة وتصبح أكثر التصاقا بالواقع، وتتجاوز أنماطه التشيخوفية احباطاتها لا بمجرد الحفاظ على أمل فى المستقبل، ولكن بالأصرار على تحقيق هذا الأمل بالعمل الشجاع ومواجهة الحقيقة، ففى فيلم «خمسة أمسيات» يكاد نكيتا ميخالكوف أن يعيد نفس فيلمه «قطعة غير منتهية للبيانو الميكانيكى» بنفس موضوعه وشخصياته ولكن بمفهوم مختلف وفى الزمن الحاضر، فبطل الفيلم هنا لا يلتقى بحبه القديم مصادفة ولكنه يعود بعد عدة أعوام ليبحث عنها ويستأجر غرفة فى منزلها وهى لا تتعرف عليه فى بداية الأمر ثم لا تلبث وأن تتذكره، ويقص عليها ماحدث فى فترة ابتعادهما عن بعضهما ويكذب عليها وهو يحدثها بأخباره وبأن الأحلام القديمة قد تحققت بالفعل وتصدقه المرأة، أنه يلغى إحباطاته جميعها بكذبة فى مواجهة احباطاتها هى فى علاقاتها بالآخرين، بابنها الذى لم يعد صورة للنماذج القديمة للحياة الأسرية الهادئة،

وبجيرانها الذين تحولت علاقتهم بها إلى علاقة ميكانيكية باردة بجهاز التليفزيون الموجود بمنزلها، يحضرون فجأة وبصورة آلية لمشاهدة برنامجهم المفضل ثم ينصرفون بنفس الطريقة مع نهاية البرنامج، العجز عن الاتصال وقد أصبح سمة واضحة في حياتها وفى علاقاتها بالآخرين وعلاقات الآخرين بها، ويأتى الحب القديم ليبعث الأمل لديها بأكاذيبة التي يخفى بها إحباطاته الشخصية ثم لا يتمكن من مواصلة تمويهه على حقيقة ماحدث فيختفى من حياتها فجأة مقررا الرحيل، وتهرع المرأة باحثة عنه فى كل مكان، أنها تقابل أصدقائه فيخبرونها بما حدث، لقد أجبر على قول الحقيقة يوما بينما صمت الجميع، أصر على المواجهة فدفع ثمن موقفه بينما نجح جميع الذين صمتوا وواصلوا طريقهم بما فيهم أصدقائه أنفسهم الذين تخلوا عنه رغم علمهم بمبدأيه موقفه ورفضه الكذب والتنكر للحقيقة، ويعود بطل الفيلم فى النهاية وقد أدرك أنها فهمت وأدركت الحقيقة ليواصلا طريقهما من جديد بوعى وإصرار على ممارسة حياتهما والعمل على تجنب تلك الآثار السلبية التى أحدثتها الحرب، ذلك التدمير الداخلى الذى حدث للإنسان والذى انعكست آثاره على حياته كلها، والإصرار على المواجهة الإيجابية لا لنتائج الأخطاء التى حدثت فى الماضى وإنما لجميع الآثار المترتبة عليها.

وفى هذا الفيلم يحقق نكيتاميخالكوف درجة عالية من النضج سواء على مستوى الموضوع الذى يقدمه أو مستوى المعالجة السينمائية أيضا، ويختفى من عمله ذلك الإبهار الشكلى الذى نلمحه فى أفلامه السابقة ويختفى ذلك الشكل الاستعراضى فى استخدام حركة الكاميرا وأسلوب توظيفه للألوان ليصبح أسلوبه السينمائي أكثر رصانة، وتخرج شخصياته عن إطار الانماط الشيخوفية فى المسرح لتصبح جزءا من المجتمع الروسى اليوم، وتبدو الاستجابة لمتطلبات الحاضر وقد أصبحت شاغله الأساسى، الإنسان الروسى فى وضعه الحالى وبميراثه الثقافى والحضارى، وتحول ممثلوه الذين كانوا يتحركون فى الخلفية طوال الوقت بصورة استعراضية فى أفلامه السابقة إلى شخصيات أكثر هدوءا وأكثر عمقا فى نفس الوقت، شخصيات ذات حاضر وذات تاريخ فى آن واحد، وتتراجع

الرومانسية القديمة التي تعطى ذلك البناء الشعري البراق لأفلامه السابقة ليصبح البناء الشعرى فى هذا الفيلم أكثر كثافة وعمقا وتصبح القصيدة الدرامية المركبة هى أساس عمله بدلا من القصيدة الغنائية البسيطة سهلة الترديد وسهلة الصنع فى آن واحد، بينما يتحول عالمه إلى عالم ديناميكى لا تصبح المصائر الفردية فيه عامة ومجردة وإنما ترتبط بواقعها وبعالمها تقع فى إطار علاقاته وتعمل فى نفس الوقت على تجاوز هذه العلاقات فى ارتباطها بالمجتمع ككل وليس كهروب ذاتى .

«أسيرة الحب»

• تتابع المشاهد :

– قاعة العرض السينمائى، تظهر على الشاشة لوحة بالأبيض والأسود بعنوان الفيلم «أسيرة الحب – مليودراما فى عشرة فصول بطولة أولجا فوزينسينسكا»، عازف يعزف على البيانو عزفا مصاحبا للفيلم الصامت، الفيلم الصامت بالأبيض والأسود نشاهد أولجا تعزف على الكمان فى حديقة ونلاحظ من حركتها أنها عمياء، يجلس شخص إلى مقعد فى الحديقة وتجلس امرأة على ركبتيه، قطعات على وجوه المتفرجين فى قاعة العرض وهم يتطلعون بانتباه إلى الفيلم، عودة للفيلم الصامت، أولجا مستمرة فى العزف، لوحة حوار «– كيف أعزف؟ – إنك تعزفين بشكل رائع»، المتفرجين يتطلعون بانتباه للفيلم ثم يتوقف العرض وتضاء الأنوار فجأة، يقتحم جنود الحرس الأبيض قاعة العرض ويقف رئيس المخابرات فيدوتوف ويطلب من المتفرجين إبراز بطاقات إثبات الشخصية، الاضطراب يسود القاعة، جنود الحرس الأبيض يقتحمون صفوف المتفرجين ويلقون القبض على أحد الأشخاص من بينهم ويقتادنه إلى خارج القاعة.

– الجنود يقتادون ذلك الشخص عبر الطريق بينما يتازحم المتفرجون خارج قاعة العرض، يتحدث الشخص المقبوض عليه إلى الجنود قائلا : «لقد كنت منفعلا بالفيلم فقط، ستتحققون من شخصيتى وتضحكون كثيرا مما حدث» الجنود يدفعونه بعنف إلى زجاج

إحدى الفترينات فى الطريق، يتحطم زجاج الفاترينة ويسقط الرجل على الأرض مغشيا عليه فيحملونه ويلقون به فى سيارتهم، يركب رئيس المخابرات سيارته وهو يشير للمتفرجين الذين تزاحموا فى الطريق يرقبون ما يحدث مهددا وهو يقول «أننى أحذركم»

- عناوين الفيلم مع أصوات خارج الشاشة للفنيين الذين يعملون فى استوديو لتصوير الأفلام.

- استوديو سينمائى، المخرج الكسندر الكسندروفيتش يلقى بتوجيهاته للممثلة أولجا فوزينسينسكا وفى مقدمة الكادر يعزف مصور الفيلم فكتور بورنوتسكى على البيانو، المخرج يتوقف عن العمل ليدخن ويلتقى بكاتب السيناريو ويقول له «سيكون جميلا جدا أن تكتب هنا»، كاتب السيناريو يوافقه على ذلك ويبدو مستسلما لما يملونه عليه من طلبات، وأولجا تتجول فى الاستوديو محدثة نفسها «شىء بغيض ، لا يمكننى أن أعمل هنا» ثم تتساءل عن موعد حضور الممثل مسكاكوف، كاتب السيناريو يجلس إلى منضدة فى الاستوديو ويبدأ فى الكتابة، المخرج مسترخيا على مقعده، يتثائب وهو يحدث نفسه «أريد أن أأكل، أريد أن يقل وزنى» ، تدخل سيارة مسرعة إلى حديقة الاستوديو وتقتحم الديكور المقام بها، ينزل منتج الفيلم سافا من السيارة وهو يحمل زهورا، طفلتى الممثلة أولجا تعدوان فى اتجاه المنتج مرحبتان به، يدخل المنتج إلى الاستوديو وهو يسأل عما إذا كان العمل فى الفيلم قد انتهى، يرد عليه فكتور وهو مستمر فى العزف على البيانو بأن بعض اللقطات قد فسدت فى المعمل ومن المفروض إعادة تصويرها، أولجا تتجول فى البلاتوه وهى تقوم بأداء بعض الأدوار التمثيلية، المتج يقدم الزهور لأولجا ويتودد إليها لتستمر فى التصوير وهى تبدو متبرمة من العمل، المنتج يطلب من فكتور الذى ما زال مستمرا فى العزف على البيانو أن يتحدث إلى أولجا، يصعد فكتور السلم المقام فى البلاتوه ويتدحث إليها تخبره أولجا بأنها تريد أن يصبح المشهد الذى ستقوم بتمثيله أكثر حرارة، المنتج يطلب من كاتب السيناريو أن يغير المشهد، كاتب السيناريو يلقى بالأوراق التي يحملها بعصبية ويقول أنه سيغير المشهد.

– فى حديقة الاستوديو يحضر رئيس المخابرات فيدوتوف ويجلس على حافة نافذة الاستوديو ويسألهم عن حال العمل فى الفيلم، المخرج يتعلق بفرع شجرة ويحاول أن يرفع جسده عن الأرض فيفشل فى ذلك فيتخلى عن المحاولة. طفلتى الممثلة تلعبان فى الحديقة.

– فى الاستوديو يجلس فكتور أعلى السلم ويرقب أولجا وهى تمسك بصورة فوتوغرافية وتتأملها، تلاحظ أنه يراقبها، يدير فكتور وجهه وينام فى مقعده بينما تنظر أولجا تجاهه وتتأمله وهو نائم.

– المنتج والمخرج فى سيارة تنطلق بهما فى طريق وسط الأشجار، المخرج يتحدث «قول رائع غريب عن عالم السينما، كل منا يحتقر الآخر، إننا نعيش فى غابة». يعبر عن رغبته فى أن ينقص وزنه ثم يستمر فى حديثه للمنتج «أننى سعيد بأنه لا توجد أفلام لديك، ليس لدينا شيئا نصوره، ولمن؟» ينتبهان فجأة والسيارة تدهم حوضا للزهور، يتحدث المنتج «سنحل ممثلة محل أخرى، ليس هناك شيئا بيننا»، المنتج يشير بيده وهو مستمر فى حديثه «وسيعمل هذا بدلا من مكساكوف»، الكاميرا تتحرك على مقهى فى الطريق من وجهة نظرهما ثم تتوقف أمام مدائدة يجلس إليها الممثل جادين الذى يوجه حديثه إليهما بصوت أشبه بأصوات النساء «أتريدان دعوتى؟»، المخرج يرد عليه «أننى فى انتظار مسكاكوف»، تستدير السيارة وتنطلق فى الطريق بينما يحدث الممثل نفسه، «إننى درة ثمينة هذه الأيام».

– شاطىء البحر مصطبة خشبية مقامة على دعائم فى الماء، يقف عليها مصور سينمائى وراء كاميرا وطاقم الفنيين العاملين فى الفيلم، شخص يحمل مخرج الفيلم على كتفيه بينما يلقى المخرج تلعمياته إلى الممثلين على الشاطىء، مشهد لمعركة يجرى تصويرها على الشاطىء، وينهالون ضربا على أحد الممثلين، ينتهى تصوير المشهد ويهنىء طاقم الفنيين المخرج ويصفق له الممثلين إعجابا بينما يحمل بعضهم الممثل الذى كانوا يضربونه، فى الطريق من أعلى يتابع كلا من المنتج والمخرج تصوير المشهد داخل السيارة، يقول المنتج «الناس يقومون بعمل شىء ونحن بلا حرارة» يبدأ المنتج فى الصلاة وهو يقول:

«نحن لا نستطيع شيئا منذ ثلاثة أيام».

– فى الاستوديو يتحدث المنتج إلى المخرج «يوجد بلا شفة فى موسكو».. حياتنا أشبه بمنزل يحترق»، يتجه المخرج لكاتب السيناريو المستغرق فى الكتابة وينتزع الورقة التي يكتبها ويلقيها على الأرض وهو يصيح به «كف عن الكتابة»، كاتب السيناريو يحتج ويقول المخرج «ماقدر سيكون».

– فى حديقة الاستوديو، آولجا تراقب فكتور من خلف الأشجار وهو يوقف سيارته ثم يخلع حذاءه ويشمر بنطلونه ويمضى خارج الكادر، تتجه أولجا إلى ممثل عجوز وتصطحبه إلى حيث يجلش طاقم العاملين فى الفيلم ويبدأ الممثل العجوز فى أداء بعض الألعاب البهلوانية، يحضر فكتور وهو يحمل سنارة الصيد، المنتج يتحدث للمخرج المستغرق فى تناول الطعام «صورنا هذا المشهد بالقرب من موسكو فى أرخانجلسك (مدينة بالقرب من موسكو تشتهر بطابعها المعمارى الروسى القديم وتمتلىء بالكاتدرائيات والكنائس التاريخية) كانت الحياة نابضة، إنها قلب روسيا، فى عام ١٩١٤ ماذا كنا نصور وقتها؟. الحرب والسلام وكانت أولجا تمثل فى الفيلم وكانت الحشائش تحت الثلج.. قلب روسيا..».. ممثلة عجوز تجلس بالقرب منهما فى الحديقة وتقول للمنتج بانفعال هادىء «كفى وإلا بكيت»، يلتفت المنتج للمخرج «أنك تأكل طوال الوقت، يجب أن ينخفض وزنك» المخرج يرد عليه بأن هذا أمر شخصى، أولجا تسأل فكتور «ألا تريد أن تخبرنى أين كنت؟» فكتور يجيبها بأنه كان يصطاد السمك، تلاحظ أولجا أن وجهه ملوثا فتخرج منديلها وتبدأ فى تنظيف وجهه، يحضر رئيس المخابرات فيدوتوف فى سيارته، يرحبون به ويقول أنه قد أحضر لهم بعض النبيذ معه ويداعب المخرج «زاد وزنك، إنك تبدو بصورة رائعة»، ينهض المخرج من على مقعده ليتمشى، فيدوتوف يقدم الزهور لأولجا ويسألها عن فكتور بوتوتسكى فترد عليه بأنه كان يقوم بصيد السمك منذ الصباح، فيدوتوف يعتذر عن اتساخ ملابسه لأنه كان على بعد ٢٩٠ ميل وحضر بالسيارة مباشرة ثم يتركهما وتستأنف أولجا حديثها مع فكتور «عما كنا نتحدث عن السمك؟!» يرد عليها فكتور «لا.. الماء..إنه بارد

الآن»، فيدوتوف يجلس مع المنتج الذى سأله عن سبب اصطحابه للجنود طوال الوقت فيجيبه فيدتوف بأن المدينة تعج بالبلاشفة بينما هرب الجنود من الجبهة، أولجا تلقى بالزهور التى قدمها لها فيدوتوف، رجل وامرأة يجلسان على أرجوحة وهما يعزفان على الجيتار ويغنيان، المخرج يحاول التعلق بفرع الشجرة.

– أولجا وفكتور يجلسان فى أحد المطاعم، يأتى الجرسون ويعرفها فكتور به باعتباره صديقه إيفان (يقوم نكيتاميخالكوف مخرج الفيلم بتمثيل هذا الدور)، إيفان يسأل فكتور «هل كل شىء جاهز» فكتور يجيبه باقتضاب «إننا نصور».

– أولجا وفكتور ينطلقان بالسيارة وسط إحدى الحدائق، يتعرف بعض المارة على أولجا ويعدون وراء العربة وهم يتصايحون «أعجبنا فيلم أسيرة الحب.. انتظرى.. نرجوك» يعلق فكتور «كثير من المغفلين»، السيارة فى الطريق، تتحدث أولجا قائلة «عندما تكون النافذة متسخة يصبح كل ما نراه متسخا، هكذا الحياة، فعندما نواجه شيئا بغيضا يبدو كل شىء بغيضا»، فيكتور يعلق ساخرا من حديثها «وعندما نضع شبكة على النافذة، تبدو السماء كلها مربعات» ترد عليه أولجا «لايمكن الحديث معك إننى لا أعرفك البتة» ثم تستطرد بعد فترة من الصمت.. «لقد عشت حياة نساء أخريات كى أخدع الرجال أمثالك .. لماذا تنظر إلى هكذا؟»، السيارة تمضى بهما فى الطريق إلى حديقة النباتات، أولجا تحدث فكتور بأنه لا عمل لديها ومسكاكوف فى موسكو، تحاول قيادة السيارة معه، يضحكان بمرح وهو يلف ذراعه حول كتفيها، يترك لها عجلة القيادة فيختل مسار السيارة منها، تقول له ضاحكة «أتريدنى أن أقول من أنت، أنك بلشفى»، يسألها فكتور «أتعرفين ما هى البلشفية»، السيارة تبتعد فى الطريق.

– فى حديقة النباتات، أولجا وفكتور يسيران معا ويتحدثان عن زوجها فلاديمير الذى مات عام ١٩١٤، تصفه أولجا بأنه كان شخصا مدهشا، يتوجه فكتور إليها بالحديث ويرتفع صوته تدريجيا بينما تبدأ عاصفة فى التصاعد وتهز أوراق الأشجار بقوة أثناء حديثه «أولجا نيكولايفنا.. أردت التحدث إليك، لقد أردت أن تعيشى فى عالمك الخاص

الجميل ولكن هذا العالم تلاشى وولد عالم آخر ودولة أخرى، آلاف الناس يموتون وأنت تموتين من الفراغ والسأم»، العاصفة مستمرة، يطير إيشارب أولجا الحريرى وسط الأشجار، أولجا تمسك بقبعتها بقوة لتمنعها من الطيران من فوق رأسها وتستدير تجاه فكتور وهى تبتسم ثم تقول له «فكتور إيفانوفيتش أنك تغار من مسكاكوف».

– على رصيف محطة السكة الحديدية، طاقم العاملين فى الفيلم يستقبل الفنيين القادمين من موسكو مع أسرهم، رجال ونساء ومعهم أطفالهم يتحدثون عن سوء الأحوال فى موسكو، إيفان كارلوفيتش المختص بالمعمل السينمائى يتحدث «لم استحم منذ عشرة أيام، لقد أمم كل شىء وصودرت الأفلام والكيماويات من الجميع ما عداى، أحضرت ٤٧ ألف متر وكافة المواد الكيميائية»، المنتج يقول له بامتنان «لقد انقذتنى يا عزيزى» إيفان كارلوفيتش يستأنف حديثه «لا لبن للأطفال ولا خبز، كنت أخشى الخروج من المنزل لئلا يسرق الفيلم» ، عبارات متناثرة من القادمين تتحدث عن سوء الأوضاع فى موسكو «التليفونات معطلة. لا أحد يعمل.. سافرنا لمدة أسبوعين ولم نجد مكانا للاغتسال»، أولجا تقول لفكتور «كان مسكاكوف يقول لن أغادر بلدى، أى بلد؟.. إنه مجنون»؟ لقد أصبح مسكاكوف صديقا لمكسيم جوركى»، المنتج يقول بتصميم «سننجز هذا الفيلم».

– فى حديقة الاستوديو فكتور فى مقدمة الكادر ووجهه ملوث وهو يتأرجح فى مشيته ويصفر بفمه، المخرج يقول للمنتج «بوتوتسكى مخمور، لم أره على هذه الحالة من قبل»، فكتور يواصل سيره مترنحا.

– مشهد الفيلم الذى يجرى تصويره بالأبيض والأسود، المخرج يلقى بتعليماته ثم يندفع داخل المشهد الأبيض والأسود وهو يصيح «مهلا.. مهلا».

– فى حديقة الاستوديو، حيث يجرى تصوير المشهد السابق، يندفع المخرج فى اتجاه الكاميرا والفنيين ويواصل العمل، يحضر فيدوتوف ويشكو له الممثل جادين، يتحدث فيدوتوف إلى أولجا ويسألها عن فكتور، أولجا تخبره بأن فيكتور مصاب بشظية منذ عام ١٩١٤، يقول لها بفيدوتوف متبرما «لولاك لطردت الجميع من هنا.. قام أحدهم بالتصوير

بغرض الإثارة والتحريض، وجدنا سيارة شخص ما لا نعرف من هو صاحبها»، فيكتور يلتقى بفيدوتوف فيعانقه ويقول له متشكيا «لقد أوذيت، البلاشفة يعلمون داخل المدينة»، أولجا مستلقية على العشب فى حديقة الاستوديو، يأتى فكتور ويستلقى إلى جوارها ويحدثها بأنه ليس مخمورا ولكنه يتظاهر بذلك ويخبرها بأنه يوجد صندوق به الفيلم الذى يبحث عنه فيدوتوف فى حقيبة بسيارته ويطلب منها التخلص من الفيلم لأنها ليست موضع شبهات، تنهض أولجا بشكل تلقائى وتنادى طفلتيها اللتان يتلعبان بجوار سيارة فكتور، أحد مساعدى فيدوتوف يقف بجوار السيارة ويغتبط اغتباطا شديدا لرؤيته لأولجا ويعبر لها عن إعجابه بها وبأنه قد شاهد جميع أفلامها وبينما يحاول تذكر الأفلام التى شاهدها تسحب أولجا علبة الفيلم من السيارة فى غفلة منه وتضعها فى عربة أطفال تلعب بها ابنتها وتنصرف ببينما الطفلتان تجران العربة.

– فكتور وأولجا فى السيارة التى تنطلق بهما فى طريق رملى. أولجا تتحدث إلى فكتور «أنك مدعى.. قل لى شيئا، يرد فكتور فى وجوم «ربما قتلونى» تعلق أولجا قائلة «أنه لشىء رائع أن تقوم بعمل يؤدى إلى قتلك، أتمنى أن يقودونى إلى السجن، أتمنى أن يكون شىء آخر بحاجة لى، العالم يدور من حولى حتى لو لم أكن ممثلة، أريد أن أكون مدرسة ..شجرة ..عشبا»، يقول لها فكتور «أنك لكذلك» فترد عليه بحزم «كلا لست كذلك، أوقف السيارة»، تتوقف السيارة، تمر بهما سيارة محملة با لجنود وهم يغنون وتمضى وهى تخلف الغبار وراءها، فكتور يسأل أولجا عما إذا كانت تريد مشاهدة الفيلم فتجيب بالإيجاب، يخبرها فكتور بأنهم سيشاهدون الفيلم بصورة سرية فتعده بأنها لن تخبر أحدا وبأنها سترتدى ملابسا بسيطة حتى لا يتعرف عليها أحد، تمربها سيارة أخرى محملة بالجنود، أولجا تطلب من فكتور أن يقبلها، تنزل من السيارة وتسير فى الطريق بمرح تتصاعد أغنية خارج الشاشة «أين أنت يا حلمى، أنظر إلى الفضاء البعيد، وصوت رقيق يتناهى إلى سمعى، أهى ضحكة؟ أم صرخة؟ .إنه الحب» تتلاشى صورة أولجا فى الغبار المتصاعد من الطريق.

– مشهد من الفيلم الصامت الذى يجرى تصويره بالأبيضو الأسود ونستمع لصوت المخرج وهو يلقى بتوجيهاته، ينتهى تصوير المشهد، عودة للألوان، الفنيون يتحركون فى الاستوديو هنا وهناك بينما تسأل أولجا المخرج «ماهو العمل الجيد، ألا ترى أنه هراء» المخرج يقول «يجب أن يكون جميلا.. نسينا مسكاكوف»، تنفجر أولجا صائحة «أنه كالطبلة، أنه تافه» يرد عليها لمخرج «إنه أفضل ممثلينى»، تتحرك أولجا بعصبية وهى تقول «أنه نكره.. أنه ممثل فاشل، لا أستطيع العمل بعد ذلك»، فكتور يعزف على البيانو ويعلن أنه سيسافر فى الغد إلى باريس، كاتب السيناريو مستمر فى الكتابة فى أحد أركان الاستوديو، الممثل العجوز يداعب شخصا بقفازات الملاكمة، من خلال نافذة الاستوديو نشاهد جادين جالسا على أرجوحة فى الحديقة ويهز رأسه للمخرج بالتحية.

– فكتور وأولجا بالسيارة فى الطريق تقول أولجا «كل شىء يتم على عجل، أننى ممثلة شهيرة فى الثامنة والعشرين، أريد أن أحيا كإنسانة»» يعلق فكتور قائلا «بمقدور طفل صغير أن يعرف ما بك» ترد عليه أولجا بعصبية» لا تحدثنى عن مسكاكوف أنه نكره، كفى، أتعرف من تكون.. من أنت؟ أفتح الباب أيها المصور الأول»، يستمر فكتور فى قيادة السيارة وهى تطلب منه إيقافها، يوقف السيارة وتنزل منها يلمحها المارة فى الطريق فيهرعون إليها ويلتفون حولها فى زحام شديد، تحدثهم أولجا بمعاناة عميقة «لقد جعلوا منى وثنا، إننى امرأة عادية ، تلفتوا حولكم، جوع وفقر فى كل مكان، اذهبوا لمساعدة الأطفال الجوعى»، لا أحد يلتفت إلى حديثها ويطلبون توقيعها على أتوجرافاتهم، تبتسم أولجا وتبدأ فى توقيع الاتوجرافات وسط الزهور التى يقدمها المعجبون بينما يراقبها فكتور وهوجالس فى سيارته، تسير أولجا وسط الزحام وينفض الطريق على فكتور وهو يجلس فى سيارته وحيدا.

– فى حديقة الاستوديو، المنتج والمخرج يجلسان باسترخاء، المتج يسأل المخرج عن سبب اكتئابه فيجيبه بأن ذلك الفيلم سيكون اسوأ أفلامه، المثل جادين يقول «إننا محاصرون بالأعداء» ويتحدث بصوته النفاذ لبعض الملتفين حوله بأنه كان يملك صوتا

جهيرا من طراز باريتون ثم أصيب بالبرد فتحول للسينما، يصل فكتور إلى حديقة الاستوديو بسيارته.

– فى غرفة نوم أولجا، تجلس أولجا أمام المرآة بينما تجلس أمها على طرف الفراش، تتأمل أولجا وجهها في المرآة وهى تتمم زينتها وتسأل أمها «هل صرت عجوزا؟.. لدى موعدا اليوم وداعا»، تبكى أمها وتحدثها أولجا برقة «أنه ذكى شجاع ومخلص.. لا تبكى يا أمى، سيصبح كل شيء رائعا مثل فيلم ربيع للصيد».

– فى قاعة عرض صغيرة، يعرض الفيلم الذى صوره فكتور ويقوم بنفسه بالتعليق على الفيلم، لقطات الفيلم الوثائقى للفلاحين الذين احترقت قراهم لرفضهم العمل مع الألمان وتدمير الجريدة السرية والتنكيل بالبلاشفة وسجنهم،يعاد عرض اللقطات التى شاهدناها فى بداية الفيلم التي أعتقل فيها فيدوتوف أحد البلاشفة من دار العرض ثم نكل به فى عرض الطريق، أعدام العمال، ومنع دفن الموتى، تضاء القاعة ويقول فكتور أن هذا ما أمكن تدبيره حتىَ الآن، الانفعال والغضب يجتاحان القاعة عقب عرض الفيلم ، إيفان ينهض قائلا «علينا إرسال الفيلم إلى موسكو بأسرع ما يمكن، أن الذين يتحدثون فى أوروبا عن وحشية البلاشفة كان يجب عليهم أن يشاهدوا هذا الفيلم»، أولجا جالسة فى مقعد فى آخر القاعة والألم يكسو وجهها ، تنهض بخطوات متثاقلة لتغادر القاعة.

– داخل قطار. المخرج يسير فى ممر القطار ويقول إن كل شيء جاهز ويسأل عن حال أولجا، فى إحدى عربات القطار تجلس أولجا وظهرها للكاميرا وأمامها تجلس طفلتيها وأمها، المنتج يتحدث لأولجا باستعطاف وتودد «انظرى إلى.. إنك روسية، هل فعلت ما يسيء إليك، أن لدينا عقدا، هذا عمل،.. إنهم ينتظروننا فى باريس، كيف تتركين كل هذا؟» يأتى المخرج ويراقب الموقف من باب العربة ويستأنف المنتج حديثة «أنك لا تعرفين كيف تبدو موسكو الآن، أنه انتحار ما الذى تفعلينه؟ فيم صمتك هذا»، المخرج يتحدث بانفعال «إننى أفهمك يا أولجا، أن ما نفعله محض هراء، أتمنى الذهاب إلى موسكو الآن ولكن» ينصرف المخرج إلى ممر القطار، المنتج يصحب الطفلتين معه لتناول الآيس كريم، تحاول

أولجا اللحاق بالمنتج والطفلتين الذين ينزلون من القطار ويصيح بها المنتج «يمكنك أن تذهبى إلى حيث تشائين»، الطفلتان يناديانها للحاق بهم، تنفجر أولجا بالحديث محدثة شخصا غائبا «لماذا لم تسمح لى بالذهاب معك، إنك تقتلنى» ثم تردد لنفسها بصوت منخفض «إننى ضائعة».

- ميدان عام، تدخل سيارة فكتور إلى الميدان ثم تتوقف عند مقهى مفتوح حيث تنتظره أولجا على إحدى الموائد، فكتور ينزل من سيارته ويجلس إلى مائدتها ويتناولان الشاى، يخبرها فكتور أنه يحتاج لمساعدتها بأن تحتفظ له بفيلم هام جدا حتى يأخذه منها فى المساء، أولجا تقول له «أنك لا تنصت لى»، يرد عليها بأنه سعيد جدا برؤيتها مرة أخرى ويسألها عما بها، تشعل أولجا سيجارتها باضطراب وتقول له «أردت أن أخبرك بأننى أحبك، أفهمنى جيدا، ما زلت أحيا على ذكريات موسكو تلك الحياة ومسكاكوف.. انتظر قليلا.. أستطيع عمل كل شيء وسنحبك جميعا أمي وأطفالي ولكن انتظر قليلا حتى أعتاد هذه المشاعر الجديدة.. اتحبنى»فكتور يرد قائلا «كثيرا» فتقول أولجا «وأنا أحبك أيضا» جنود الحرس الأبيض يأخذون مواقعهم حول الميدان، فكتور يخبر أولجا بأنه سينصرف يتواعدان على اللقاء فى المساء ويسلمها علبة الفيلم ثم يتركها ويتجه لسيارته وهو يلوح لها بيده، ينطلق بسيارته فى الميدان وتنهال طلقات الرصاص عليه فجأة من كل جانب، أولجا تشاهد ما يحدث فى حالة من الذهول، وقد تجمدت فى مكانها، الجنود يحملون جثة فكتور ويلقونها فى سيارتهم وينصرفون. الميدان خال إلا من سيارة فكتور، أولجا ترتعد وقدح الشاى يصطك فى يديها.

- المطعم، من خلال بابه الزجاجى نشاهد أولجا وهى تطرق الباب، إيفان ينظر إليها من خلف الباب وهي تطلب منه أن يسمح لها بالدخول، يتظاهر إيفان بأنه لايعرفها، تحاول أولجا أن تذكره بنفسها وبليلة عرض الفيلم بينما يؤكد إيفان لها أنه لا يعرفها ولم يرها من قبل، تتهمه أولجا بالجبن والخيانة، تنصرف ثم تستدير صائحة بأن فكتور قد قتل فى الميدان، تبكى وهى تقذف الباب بقطعة من الحجارة فيتهشم زجاجه وتصيح بإيفان بأنه

خائن ، يقف إيفان بجوار الأطباق والآلة الحاسبة والألم يعتصره بينما تعدو أولجا فى الطريق مبتدعة فى عمق الكادر.

– فى الاستوديو، المنتج يخبر كاتب السيناريو بأنه قد قرر أن يعطيه خمسين روبلا كأي كاتب عصرى بدلا من الثلاثين روبلا التى اتفق معه عليها من قبل رغم أن له مبادئه الخاصة، كاتب السيناريو يشكر المنتج ويودعهم قائلا أنه لن يراهم مرة أخرى ثم ينصرف.،، المنتج يسأل المخرج عن سبب حزنه البالغ، يجيبه المخرج بأن أكتوبر شهرمشئوم بالنسبة له ففى هذا الشهر حرقت يده وهجرته زوجته وقتل بوتوتسكى، المنتج يسأل عما إذا كانت توجد شمبانيا ويقول بأنه عليهم أن يودعوا هذه البلاد وهم يضحكون فهذا آخر يوم لتصوير الفيلم، المخرج يجلس إلى البيانو ويبدأ العزف، يقترب منه المنتج ويقول له أنه موهوب وبلا أعداء، يشير المنتج إلى عمال الاستوديو فيرفعون البيانو من أمام المخرج، يرد المخرج عليه بحدة «عندما يكون المرء نكره لا يوجد أعداء له، كان هناك أعداء كثيرين لجوركى وتشيخوف»، يدخل عدد من جنود الحرس الأبيض إلى الاستوديو، المخرج يسأل المنتج عن سبب وجودهم فيجيبه بأنهم رجال فيدوتوف وقد حضروا للبحث عن فيلم آخر، يأتى خبر باقتحام البلاشفة للجبهة، المخرج يسأل عن أولجا فيخبرونه أنها تستريح فى الفندق، يدخل فيدوتوف على مقعد له عجلات ويخاطب الفنيين الموجودين بالاستوديو «أيها السادة أننى أكرهكم جميعا»، المخرج يقول أن كل شيء جاهز للتصوير، يعترض فيدوتوف بصورة استفزازية قائلا أنهم يجب أن يستأذنونه أولا، المخرج يعثر على أولجا جالسة خالف أحد الديكورات، يصطحبها إلى أحد أركان الاستوديو لإجراء بروفة ويقول لها «أنك تبدين رائعة اليوم، تعالى معى، هذا هو المشهد الأخير.. أريد تصويره بأكمله، هذا المشهد قبل انتحارك ..أين المسدس؟» ، يناولها المسدس ويستمر فى القاء توجيهاته لها «أريد المشهد هكذا.. أريد أن تبتسمى، تذكرى أيام طفولتك»، تعلو الموسيقى ويختفى صوت المخرج وهو مستمر في القاء توجيهاته بينما تنظر إليه أولجا واجمة ومشتتة الذهن ثم تصوب مسدس الصوت فجأة تجاه فيدوتوف وتطلقه عليه فيدوتوف ينتفض مذعورا من

على مقعده ويسقط على الأرض، الأوزة الموجود بحوض المياه بالاستوديو تقفز خارجة من الماد محدثة ضجيجا عاليا، فيدوتوف يعود إلى مقعده وهو يضحك بصورة هيستيرية وينفض سرواله، المنتج يجهش بالبكاء.

– فى حديقة الاستوديو. ايفان ورفاقه يهاجمون الاستوديو وهم يطلقون رصاص مسدساتهم ويعطون التعليمات بقتل فيدوتوف والحصول على الفيلم الذى صوره فكتور (هذا المشهد مصور بالأبيض والأسود).

– فى الاستوديو . ايفان ورفاقه يقتحمون الاستوديو بأسلحتهم، ايفان يقود أولجا خلف أحد الديكورات ويتحدث معها «لاتخافى.. هذا موضوع يصعب شرحه.. أين فيلم بوتوتسكى؟» تخبره أولجا بأن الفيلم فى حقيبة القبعات بحجرة الماكياج، ايفان يطلب من أحد رفاقه إحضار الفيلم، تطلب ألجا من إيفان إلا يتركها وأن يأخذونها معهم، يخبرها إيفان بأنه ليس أمامهم سوى ثلاث دقائق لإتمام العملية، يبحثون عن فيدوتوف فيجدونه وقد غطس فى حوض المياه بالاستوديو متظاهرا بالموت فيطلقون عليه الرصاص ويقتلونه، يحصلون على الفيلم ويسرعون بالخروج من الاستوديو (هذا المشهد مصور بالابيض والأسود).

– فى الفضاء المحيط بالاستوديو، ايفان ورفاقه يصحبون أولجا معهم ويعترضون طريق مركبة الترام وهم يطلقون النار، يتوقف الترام وينزل ركابه، إيفان يهدد السائق بمسدسه ويقول له مشيرا إلي «أولجا» أنها ممثلة شهيرة، خذها إلى قلب المدينة.. إلى منزلها مباشرة، لا تتوقف، أرجو أن تفعل ذلك»، تصعد أولجا إلى الترام، إيفان يودعها ويخبرها بأنه سيسيطرون على المدينة خلال يومين فقط، ينطلق الترام بأولجا وبالسائق الذى يسألها عما إذا كانت من الثوار ثم يقول «أجل سنشق طريقنا خلال الضباب وسيعنى بك»، مجموعة من جنود الحرس الأبيض فى الطريق، السائق يقفز فجأة من الترام أثناد سيره ويعدو تجاههم صائحا «ها قد وصلنا، أنها من البلاشفة، أننى معكم. أننى أعرف فيدوتوف وهو يعرفنى»، جنود الحرس الأبيض يسرعون خلف الترام على صهوات جيادهم

وهم يطلقون الرصاص ، الترام ينطلق على قضيبيه دون سائق، تبدأ أغنية «أين حلمى» خارج الشاشة، أولجا تتطلع تجاه الجنود الذين يطاردونها على صهوات جيادهم مسرعين خلف الترام وتصيح فيهم «أيها السادة.. أنكم وحوش.. ستلعنكم أمتكم»، الأغنية تستمر مع مشهد المطاردة «قلبى يغنى – خذه بين راحتيك لتهدئه، فإننى أؤمن بك، أننى أؤمن بأحلامى، أؤمن بالحب»، القطار يبتعد إلى عمق الكادر والجنود يطاردونه على خيولهم وتستمر الأغنية «سيتحقق حلمى.. سيتحقق حلمى»، الكاميرا تتحرك إلى أعلى، صورة السماء تملأ الكادر.



«أسيرة الحب» اخراج نكيتا ميخالكوف عام ١٩٧٦

• تحليل الفيلم

(إن مستقبل الفن السينمائي إنما هو فى رفض حاضره، أن موت السينما أمر ضروري لكي يحيا الفن السينمائى، ونحن نطالب بالتعجيل فى موتها)

دزيجافيرتوف – ١٩٢٢

يبدو فيلم «أسيرة الحب» لنكيتا ميخالكوف تصويرا لدعوة فيرتوف أكثر مما يبدو كاستجابة لها، فإن أول ما يسترعى انتباهنا فى هذا الفيلم أن ميخالكوف لا يطرح تساؤلات عن السينما قدر ما يصور تاريخا، وأول سؤال يتبادر إلى أذهاننا عن مدى ضرورة تصوير هذا التاريخ الآن، وهل ما زالت المقابلة بين نوعين من السينما قائمة؟، من المؤكد أن حديث فيرتوف عن ضرورة رفض حاضر السينما ما زال قائما، وسيظل هذا الرفض قائما من أجل تجاوز الوضع الحالى للسينما فى العالم ومن أجل تطور الفن السينمائى طرحا جدليا ومستمرا فى عملية تجاوز دائمة للنماذج السينمائية، بقدر ما يبدو تصوير نكيتاميخالكوف لهذا الوضع فى إطاره التاريخى محدودا بالأسلوب الذى يتعامل به مع هذا التاريخ وبتقديمه كمجرد خلفية لقصة حب ميلودرامية تصلح فى حد ذاتها لأن تكون موضوعا من موضوعات السينما القديمة نفسها.

علينا إذن أن نتعامل مع هذا الفيلم فى حدوده، بمعنى أننا لا نتعامل هنا مع فيلم عن السينما ولكننا نتعامل مع فيلم يسرد جزءا من تاريخها، ويصور المواجهة بين نماذج السينما الروسية القديمة والنماذج الجديدة لسينما الثورة، وبين صانعى هذه النماذج القديمة وصانعى السينما الجديدة التي يمثلها بطل الفيلم المصور فكتور بوتوتسكى، ويؤدى وضع بطل الفيلم الذى يعمل كمصور فى السينما القديمة وكمصور أيضا لسينما الثورة الوليدة بالإضافة إلى تحول الممثلة بطلة الفيلم أيضا وسط جو من تعاطف العاملين في السينما القديمة معهما إلى تقديم مفهوم خاطىء إلى حد بعيد بأن ولادة سينما الثورة قد أتت من رحم السينما الروسية القديمة نفسها ومن تطور وعى صانعيها وتغير الإنسان

الذى يصنعها، وبالإضافة إلى عدم إمكانية ذلك من الناحية الفعلية حيث قامت سينما الثورة بالتحديد فى مواجهة السينما الروسية القديمة وبشكل مخالف تماما لروح دراما الصالونات والقصص البوليسية والكوميدية وباستثناءات نادرة لقلة قليلة من الأفلام التى عملت على استلهام الأدب الروسى فى السينما الروسية القديمة، بالإضافة إلى ذلك فإن هذا الطرح لولادة سينما الثورة على يد العاملين فى السينما الروسية القديمة غير صحيح من الناحية التاريخية بل أن العكس تماما هو ما حدث حيث انسحب الأوربيون والروس البيض العاملين فى مجال السينما آخذين معهم كل ما تمكنوا ما حمله من آلات تصوير وأفلام وإلى الدرجة التي أصبحت الاستوديوهات معها شبه خاوية عند تأميم السينما فى ٢٧ أغسطس عام ١٩١٩، ولم يبق إلا عدد قليل من سينمائى ما قبل الثورة الذين قاموا بدور هام فى تقديم خبراتهم الفنية إلى سينمائى الثورة الجدد، ومن هؤلاء السينمائيين الذين بقوا بعد الثورة فنان السينما السوفيتية العظيم ليف كوليشوف الذى خرج من مختبره السينمائى عددا من سينمائى الثورة، ولم يكن خروج سينما الثورة إذن من رحم السينما الروسية القديمة وإنما كان على أنقاضها ، تماما كما قام مجتمع الثورة على أنقاض المجتمع الإقطاعى وكما قامت طبقة على أنقاض طبقة أخرى، ولكننا حتى إذا اعتبرنا تجاوزا أن ميخالكوف يصور فيلما عن هذه الحالات الاستثنائية القليلة فى السينما الروسية فإننا لا نتابع عملية تطور هذه الشخصيات ويقتصر الأمر على متابعة نتائج هذه العملية، إننا نلتقى فقط بنماذج جاهزة الصنع ذات بعد واحد تعتمد أساسا على معرفة المتفرج المسبقة بهذه العملية الطويلة والمتشابكة والمعقدة فى آن واحد التي أتت كنتاج لكفاحات الثوريين الروس.

وكنتاج لسنوات طويلة من العمل الثورى المنظم والدعاية والتحريض الثوريين، أى أن معرفتنا كمتفرجين بطبيعة هذه العملية وبالظروف المحيطة بها شرط أساسى لفهم هذا الفيلم، ومن المؤكد أنه ليس مطلوبا من الفيلم أن يقدم شرحا تفصيليا لذلك التاريخ ولكن عند التعرض لموضوع كهذا يقتضى الأمر حتى على مستوى التناول الدرامى من الناحية

الفنية البحتة أن يقدم الفيلم طبيعة عملية التغير هذه وكيف اكتسبت شخصياته هذا الوعى خلال نموذج الممثلة أولجا فوزنيسينسكا بطلة الفيلم.

إننا نواجه هناخللا أساسيا بالنسبة لتلقينا هذا الفيلم، أنه يظل فيلما هامشيا بمعني أنه يقع على هامش تاريخ ضخم وحافل للثورة ولكنه لايرصد هذا التاريخ ويعتمد فى وصوله للمتفرج على مدى معرفته المسبقة بطبيعة هذه الثورة، وتعاطف المتفرج مع الشخصيات والأحداث ينبع أساسا من موقف المتفرج وثقافته التى يستثيرها هذا الفيلم، بل أن شخصياته لن تتجسد كشخصيات حقيقية إلا بافتراض معرفة مسبقة من جانب المتفرج مستندة فى الغالب إلى أعمال أدبية وفنية نجحت (فى حد ذاتها) في أن تقدم وصفا لتطور شخصيات مشابهة إبان هذه الفترة، وهو تطور يتحرك من صراع إلى صراع وحصيلة كل صراع تتوقف على خبرة الفرد المسبقة وعلى طبيعة الصراع نفسه الذى يشترط ارتباطه بعلاقة الفرد بمجتمعه من جانب ودوره وموقعه فى عملية التغيير وعملية الثورة نفسها من جانب آخر بحيث يؤدى ذلك الصراع إلى هدم الشخصية الدرامية من الداخل ليصل الإنسان إلى الوعي بنفسه وبمجتمعه ويكتشف إمكانيات جديدة للتطور، تلك العملية التي شرحها عدد من الكتاب السوفييت فى أعمال أدبية وفنية عديدة (يمكننا أن نلاحظ ذلك بوجه خاص فى أعمال الكاتب القرغيزى جنكيزايتماتوف مثل «المدرس الأول» و«وداعا يا جولسارى» و«السفينة البيضاء» حيث يتم التحول خلال عملية صراع مستمر وطويل تتغير خلالها العلاقات القديمة والأفراد المشاركين فى هذه العملية أنفسهم)، وبدون هذه المعرفة من جانب المتلقى لن يصبح الفيلم أكثر من قصة حب شبيهة بتلك القصص التى تصورها السينما القديمة نفسها، ويبدو تناول الفيلم لعملية تطور الوعى فى مسار الثورة تناولا سطحيا للغاية فالفيلم فى حد ذاته لا يضيف شيئا حقيقيا للمتفرج وتقتضى إمكانية وصوله للمتفرج على نحو أكثر عمقا أن يضيف هو شيئا للفيلم. ومن المؤكد أن أى عمل فنى يعتمد إلى حد ما على معرفة المتلقى وخبرته وثقافته وتراثه ولكن الحكم الأساسى على قيمة هذا العمل يتأتى من قدرته على تطوير معرفة المتلقى ومن خلق جدل بين ما

يطرحه هذا العمل وبين ثقافة ومعرفة وخبرة المتلقى الخاصة وعندما يكتفى العمل الفنى بأن يتعامل مع متلقيه خارج تلك العلاقة الحية، لا ينجح فى أن يؤدى إلى شىء أكثر من مجرد استثارة عواطفه وحماسته دون أن يقدم له شيئا حقيقيا (عقليا).

وعلى نفس المستوى تظل علاقتنا بطرح موضوع النماذج السينمائية نفسها، وسيلزمنا أيضا استحضار تاريخ السينما السوفيتية لنعيد بعث هذه الفترة إلي أذهاننا، وبهذا وحده يمكننا أن نضع النموذجين (السينما القديمة وسينما الثورة) فى مواجهة بعضهما، فالبطل لابد وأن يعيد إلى أذهاننا كمتلقين للفيلم صورة أحد هؤلاء السينمائيين الذين ساهموا فى صنع النماذج الأولى لسينما الحقيقة (كينو برافدا)، كواحد من هؤلاء المصورين الذين صوروا فظائع الحرس الأبيض ومقاومة الشعب فى عدد من الأفلام وبكل الوسائل التي اقتضت أحيانا أن يدفعوا حياتهم ثمنا للحقيقة المصورة التى كانت تصل إلى الشاعر الشاب دنيس أركاديفيتش كاوفمان الذى أصبح اسمه فيما بعد دزيجافيرتوف ليقوم بتوليفها وإعدادها للعرض السينمائي(*) ولكن هذه المقابلة ببين السينما الروسية القديمة وسينما الثورة، لا تقدم فى علاقة تضاد بينهما كما حدث بالفعل حيث قامت سينما الثورة على أنقاض السينما القديمة ولكنها تقدم بشكل من التوازى بين نوعين من السينما انطلاقا من الخطأ المنهجى الأساسى فى الفيلم الذى يصور سينما الثورة كما لو كانت قد خرجت من رحم السينما القديمة، ويرصد ميخالكوف ملامح السينماالقديمة من خلال ثنايا فيلمه بأنها سينما ميلودرامية تعمد إلى ابتزاز عواطف المتفرجين وترسم صورا مزيفة لأنماطها ونجومها وتحولهم إلى وحوش مقدسة معبودة من الجماهير، ويرصد ميخالكوف أيضا كيفية صنع هذه السينما وطريقة تصويرها، وخضوع العاملين فيها لنظام إنتاجى ونوع من تقسيم العمل يؤدى إلى اغترابهم عن الفيلم الذى يصنعونه، وعلى الجانب الآخر يرصد ميخالكوف السينما الأخرى سينما الثورة التي يرى أنها سينما مختلفة تماما تسجل

(*) راجع الدراسة الواردة بالفصل الأول من الكتاب تحت عنوان «السينما العين ليس فيها تحايلات بل الحقيقة»

الواقع وتستخدم فى الدعاية الثورية ويتعامل معها صانعوها كأداة للنضال ويموتون فى المعركة هم يصنعونها، وتقدم ملامح النوعين من السينما فى ثنايا الفيلم، تصل بينهما نفس الشخصيات التي تعمل فى كلا النوعين فى نفس الوقت دون أن يتجاوزوا مشاكلهم الشخصية فى العمل داخلهما ودون أن يتوقفوا بالأسئلة عند أى منهما، وتلقى مهمة المقارنة بين النموذجين على المتفرج نفسه الذى يستلزم الأمر انحيازا مسبقا من جانبه لأحد النوعين.

ويؤدى هذا الأسلوب فى تناول نماذج السينما القديمة ونماذج سينا الثورة ووضعهما فى علاقة تواز وليس فى علاقة تضاد إلى خطأ أساسى فى بناء الفيلم وفى أسلوب إخراجه، فبالنسبة للمشاهد سيجد ثلاثة نماذج من السينما، نموذج السينما القديمة من جهة ونموذج سينما الثورة الوليدة من جهة أخرى، أما النموذج الثالث فهو الذى يقدم به ميخالكوف هذا التاريخ، حيث لا يمكننا تجاهل موقف المخرج نفسه كصانع للأفلام من النموذجين، أن التناقض الأساسى فى بناء هذا الفيلم وأسلوبه فى تقديم موضوعه يمكن فى أن انحياز المخرج إلى سينما الثورة يقدم بأسلوب السينما القديمة، أى أننا نواجه فى هذا الفيلم النموذج القديم فى مقابل النموذج الجديد خلال قصة حب يرويها المخرج بأسلوب السينما القديمة نفسها، هل هى مصادفة أن يختار ميخالكوف عنوان الميلودراما القديمة ذات العشرة فصول كعنوان لفيلمه الذى نراه مرتين على الشاشة مرة بالأبيض والأسود والمرة الثانية بالألوان؟، وهل يمكن أن يقتصر الفارق بين السينما القديمة وسينما الثورة على مجرد تحديث الميلودراما القديمة دون التأكيد على موضوعه موت هذه السينما التحديد كى يحيا الفن السينمائي كما طرحها فيرتوف بالمقتطف الذى بدأنا به تحليل الفيلم؟ الإجابة بالنفى فى تقديرى.

إن ذلك الأسلوب فى معالجة موضوع الفيلم هو ما يؤدى إلى إحساسنا بتسطح الشخصيات وهشاشتها طوال الوقت، وتحول شخصيات الفيلم لا يبدو مبررا دراميا، ويقتضى قبوله من المتفرجين أن يستدعوا معارفهم عن تلك الفترة بالتحديد، ولكن الفيلم

(فى ذاته) لا يقدم هذه المعرفة ولا يمسها إلى حد ما إلا فيما يتصل بالاستثارة العاطفية، فالشخصية الأساسية أولجا فوزينسينسكا تتحول من حياتها الخاوية التافهة كمعبودة للجماهير وكدمية تصنعها صناعة السينما القديمة إلى مناضلة لمجرد أنها رأت فيلما كشف لها عن فظاعات القيصرية وصور هذا الفيلم شخص وقعت فى حبه، وهذا التحول بالإضافة إلى عدم معقوليته وسذاجته فى آن واحد يبسط المسألة إلى حد كبير، إنه يلغى التعامل مع الإنسان ككائن اجتماعى وتاريخى ويلغى التعامل مع عقلة ويختزله إلى مجرد (زكيبة مكتظة بالعواطف)، وفى نفس الوقت يلعب الوضع (الذكرى) لبطل الفيلم فيكتور بوتوتسكى الدور الرئيسى فى ذلك التحول الذى يجرى فى عزلة عن المجتمع فى فترة الثورة والتغيرات الكبرى، ويتم ذلك التحول فى شخصية البطلة فى التسلسل الآتى (البطلة التي تحيا حياة تافهة تقع فى حب رجل من البلاشفة يحدثها عن تفاهة حياتها ثم يريها فيلما صوره عن فظائع الحرس الأبيض وتنكيله بالثوار، يقتل البطل فتتغيرحياة البطلة وتتعاطف مع الثورة)، وإذا ما تأملنا فى مسار عملية التحول هذه فسنكتشف الآلية التي يتم بها، فإن البطلة (الأنثى) تقودها علاقتها بالبطل (الذكر) إلى التعرف على عالمه المرتبط بدوره فى الثورة، تنتهى علاقتهما (علاقة الذكر بالأنثى) على يد رجال الحرس الأبيض (تفقد الأنثى الذكر) فيتم تغيرها، أى أن العامل الحاسم هنا فى تحول بطلة الفيلم هو علاقة الذكر بالأنثى وليس علاقتهما بالمجتمع، وليس بناء على موقفهما من الأوضاع القائمة ودورهما فى تغييرها، أن التغير يتم هنا لوجود خطر يهدد علاقة الرجل بالمرأة كعلاقة بيولوجية، ومن الصعب أن نجد مفهوما للتغير الإنسانى فى إطار الثورة أكثر تخلفا من هذا المفهوم، ويمكننا أن نرى نموذجا مناقضا لهذا النموذج بالتحديد فى فيلم سوفييتى آخر وهو فيلم «الطلقة ٤١» لجريجوري تشوخراى الذى ظهر قبل فيلم «أسيرة الحب» بعشرين عاما، فالمرأة فى هذا الفيلم تقتل حبيبها من أجل الثورة، وتنتهى العلاقة العاطفية لاصطدامها بضرورة التغير الأكبر والأشمل ضرورة بناء مجتمع جديد متحرر من القهر والاستغلال حتى لو اقتضى الأمر التضحية بعلاقتها العاطفية.

إن العلاقة العاطفية فى فيلم «أسيرة الحب» تنزلق إلى الميلودراما نتيجة لاستبعاد العقل عن المشاعر العاطفية، وعندما تصبح هذه المشاعر هى العامل الأساسى فى تحول الشخصيات الرئيسية فى الفيلم لا يمكن التعامل مع هذا التحول فى إطاره الصحيح، هناك فرق كبير بين التعبير عن العواطف الحقيقية للبشر فى انتماءاتهم المختلفة على أساس عقلى وبين الغاء العقل اعتمادا على قوة العاطفة، ومن هذه الزاوية يمكننا أن نرى الخلل الأساسى فى فيلم «أسيرة الحب»، وينعكس ذلك الخلل على أسلوب تصوير الشخصيات من جانب وعلى بناء الفيلم من جانب آخر، فتسطح الشخصيات وهشاشتها يؤدى بالمخرج إلى أن يحولها إلى أنماط عند تجسيدها على الشاشة، حيث يستحيل تقديم هذه الشخصيات فى حد ذاتها دون تنميطها، أن التنميط هنا سيجعلها مألوفة للمتفرج بشكل أو بآخر، وسيصبح عليه أن يتعامل معها بصريا على الأقل وقد اكتسبت ثقلها بكونها نمطا مألوفا أكثر مما هي عليه فى الواقع، وسيتعامل المتفرج معها بذاكرته وخبرته عن مدلول النمط وليس عن مدلول الشخصية، وتتدخل خبرة ميخالكوف كممثل إلى حد كبير فى ذلك، وتبدو الشخصيات كما لو كانت منتزعة من مسرح تشيخوف (طريقة حركتها ، إحباطاتها الداخلية، صراعاتها) ويصبح بإمكان شخصية كاولجا فوزينسينسكا أن تذكرنا بأداءها ومظهرها الخارجى بشخصية من نوع الممثلة نينا فى مسرحية «طائر النورس»، حيث ترتبط الفترة التاريخية التى يتناولها الفيلم فى ذاكرة المتفرج بالتراث المسرحي العظيم لتشيخوف الذى تجرى أحداثه فى فترة تاريخية سابقة بسنوات قليلة على أحداث الفيلم. إن المظهر الخارجى لشخصيات الفيلم الذى تؤكده الأزياء والأسلوب المسرحي فى الأداء الذى لم يكن نكيتا ميخالكوف قد تخلص منه بعد فى هذا الفيلم يستدعى الذكريات عن الشخصيات المماثلة فى المسرح الروسى ومسرح تشيخوف بشكل خاص، أى أن قبول المتفرج لهذه الشخصيات يتم على أساس كونها أنماطا أكثر ما يتم على أساس أنها شخصيات فى السياق الدرامى الهش الذى تقدم به، ويلعب الأداء التمثيلى دورا كبيرا فى التمويه على تسطح الموضوع، الشخصيات الثانوية فى الفيلم تستمر فى الحركة طول

الوقت فى خلفية المشهد وتلعب دورها ككورس تمثيلى بشكل من المبالغة أثناد وجود الشخصيات الرئيسية فى مقدمة المشهد، وتؤكد بحركتها المستمرة طول الوقت على الإحساس بكونها شخصيات إنسانية تلعب انفعالاتها المنسوبة إلى عوامل خارج سياق الفيلم دورا فى التأكيد على إنسانيتها وعلى كونها شخصيات تحيا فى أزمات أخرى (انفعالات المخرج على سبيل المثال فى أحد مشاهد الفيلم تربط بين شهر أكتوبر وهجر زوجته له وحرق وقتل بوتوتسكى، معاناة المنتج من فقد الهدوء القديم وذكريات عن ارخنجلسك وهمومه كمنتج)، وتتكفىء شخصيات الفيلم على ذكرياتها وعلى عوالمها الضيقة لتعبر عن انفعالاتها دونما احتكاك بين هذه الهموم الصغيرة والتغير الذى يجري فى الواقع، مثيرة نمط الشخصية التشيخوفية المحبطة التي استمدت إحباطاتها من وجودها فى مجتمع يتحلل وينهار قبل ظهور المجتمع الجديد، مجتمع الثورة وهى تجتث فى طريقها هذه الإحباطات والعلاقات القديمة.

أما بناء الفيلم فهو بناء غنائى يستمد من الطابع الرومانسى العاطفى للفيلم أساسا لشاعريته، الميلو دراما تعطى طابع الأغنية البدائية سهلة الترديد وسهلة الصنع فى آن واحد، وتسطح الشخصيات يؤدى إلى ذلك البناء الشكلى الذى يأخذ طابعا غنائيا دون أن ينتقل إلى طور أعلى، طور القصيدة الدرامية المركبة، ويساهم مونتاج الفيلم وتركيبه فى التركيز على ذلك بالتكرار المنتظم لمشاهد العربة فى الطريق واستخدام أغنية «أين حلمى؟» خارج الكادر التى لا تقع فى حوار مع أحداث الفيلم قدر ما تساهم فى تأكيد ذلك الطوفان من العواطف المجردة التى يقدمها الفيلم.

ويحقق مصور الفيلم بافل ليبشيف الذى قام بتصوير أفلام نكيتا ميخالكوف جميعها مستوى فنى على درجة عالية من الجودة، أن أسلوبه فى تصوير هذا الفيلم يساهم إلى حد كبير فى تجسيد الجو الذى تدور فيه أحداث الفيلم ويعطى إحساسا كاملا بالفترة التاريخية التى تقع فيها ويبدو مستمدا من اللوحات الفنية لهذه الفترة من زاوية استخدامه للألوان ، أنه يستغنى إلي حد كبير عن (الفلترات) لإعطاء إيهام أكبر بواقعية الصورة كما

تراها العين الإنسانية معتمدة على الذاكرة بينما تلتقطها الكاميرا (التى لا ذاكرة لها) كما هى فى الواقع، ويستغنى عن وضع لون (الماجنتا) المعتاد على وجوه الممثلين، ويستخدم مصادر الضوء الطبيعى إلى أقصى درجة، وهو الضوء الرئيسى فى الاستوديوهات القديمة التى تدور فيها أحداث الفيلم فى زمن السينما الصامتة، وفي الواقع فإن ذلك الاقتصاد الشديد فى استخدام الضوء الصناعى يكاد أن يكون سمة مميزة فى أعمال ليبشيف الذى يعتمد إلى أقصى حد على مصادر الضوء الطبيعى، أنه يعيد اكتشاف الصورة كما هى فى الواقع وكما لم نعد نراها على الشاشة، وهكذا تبدو العودة إلى نفس الألوان والأضواء كما هى فى الواقع عملا استثنائيا غريبا على عيوننا ومبهرا فى نفس الوقت.

بقى سؤال أخير هل يمكننا أن نتخيل هذا الفيلم دون تصوير بافل ليبشيف ودون مهارة ميخالكوف فى إدارة ممثليه؟ وما الذى يبقى من الفيلم خارج هذا الإبهار الشكلى الذى حاول أن يموه على الأخطاء الكبيرة فى تقديم شخصياته بمعزل عن واقع لم يكن هناك دورا لمتفرج واحد فيه؟؟ ولهذه الأسباب بالتحديد تكتسب دعوة فيرتوف التى سقناها فى بداية تحليلنا للفيلم أهميتها الكبرى، وتكتسب أيضا قيمتها المتزايدة فى الزمن الذى تموه فيها السينما على الحقائق وتزيفها، ولم يكن نكيتا ميخالكوف فى هذا الفيلم بحاجة إلى ذلك، لقد كان يملك الكثير من الحقائق عن الفترة التى يصورها والتى تجعلنا نتعاطف معها بعقولنا أكثر بكثير من الغاءه للعقل وإغراق فيلمه فى هذا الطوفان من العواطف المجردة.

وأخيرا أعود لأؤكد بأن هذا الفيلم الذى لا يمثل نكيتا ميخالكوف الآن، لايعدو أن يكون مجرد خطوة فى طريق مخرج تطور خلال الممارسة السينمائية ليصبح واحدا من المخرجين الهامين فى العالم الآن.

الفصل الثالث

«السينما والسياسة»

١ – الأب الروحى والمافيا فى السينما

٢ – «غسيل مخ» والتناول الأسطورى للسياسة

٣ – «آس فى كمى» أو كيف اصبح الفنان حريفاً.

٤ – مغامرة السيد ليلوش تكشف اللعبه كلها.

الاب الروحى والمافيا فى السينما



«الأب الروحى» اخراج فرانسيس فورد كوبولا عام ١٩٧٢

يقدم فيلم «الاب الروحى» للمخرج الامريكى «فرنسيس فورد كوبولا» عام ١٩٧٢ المأخوذ عن رواية «ماريو بوتزو» الواسعة الانتشار. نموذجا حقيقا للاسلوب الهوليودى فى تناول الموضوعات والظواهر الهامة بعد عزلها عن اساسها السياسى والاجتماعى ووضعها خارج اطارها الحقيقى. ففى فيلم «الاب الروحى» تستبدل الاوضاع والعلاقات الاجتماعية والاسس السياسية والاقتصادية التى تقوم عليها عصابات المافيا بالعلاقات الداخلية التى يتخذها الفيلم كأساس لتناول موضوعه. مع التظاهر فى الوقت نفسه باقتحام عالم المافيا من داخله وتقديم اسراره الخفية باسلوب عاطفى مؤثر إلى من يريد أن يشترى سر ذلك الشبح وتلك المنظمة التى تحكمه وتسيطر عليه من المشاهدين، ولكن ذلك التظاهر سرعان ماينكشف، فإن ظاهرة المافيا لا يمكن عزلها عن الدور الذى تقوم به فى نطاق مؤسسات الدولة المختلفة، حيث لا يمكن تحليل هذه الظاهرة دون إيضاح الدور الرئيسى الذى تقوم به وابعاده الاجتماعية والاقتصادية، وهى الابعاد التى يتجنب الفيلم التعرض لها وينصب على تقديم جانب احادى للظاهرة، جانب العلاقات العاطفية المؤثرة داخلها، وأن كان يضع هامشا بالغ الضيق عن نشاطها فى المجتمع الامريكى ربما ليؤكد للمشاهد بأن المافيا التى يتحدث عنها هى المافيا التى يعرفها من اساطير الصقليين القدامى وليست شيئا آخر مما يواجهه فى العديد من النظم التى تسير حياته.

ويبدو هذا الأسلوب فى تناول ظاهرة المافيا كمحاولة لتجاوز الفشل الذى منى به العديد من الأفلام التى صورت عن عصابة المافيا، فتمجيد دور البوليس والمغامرين فى مقاومة عصابات المافيا فى فيلم تلو آخر، لم ينجح فى أن يمنح الاطمئنان أو يزرع الوهم لدى المشاهدين فى زوال هذا الشبح الذى يحكمهم، وهم لا يرون سوى انتصارات وهمية تحدث على الشاشة بينما مازالت المافيا تتحكم فى سائر النشاطات. ومن هنا كان المقابل الذى تقدمه السينما الامريكية من جديد والذى حقق «الاب الروحى» أكثر نماذجه قدرة على الاقناع فى إطار الافلام الاخرى عن المافيا التي تتظاهر بكشف الاسرار الداخلية لها، فما دامت الانتصارات الوهمية فى السينما على تلك المافيا المجهولة لم تعد تقنع احدا، فإنه من

الافضل أن يتعرف المتفرجين على عالمها الداخلى من خلال الجانب العاطفى والانسانى لعلاقاتها الداخلية، ليطمئنوا على الأقل بأن تلك المنظمة التى تتحكم فى مختلف شؤون حياتهم أقل بشاعة بكثير مما يتصورون وأكثر طيبة ونبلا، ويمكننا أن نلاحظ ملمحما اساسيا في الأفلام التى تتناول ظاهرة المافيا عموما، وهى أنها تتحدث عن عالم مفترض فى ذهن صانعها، بمعنى أننا ازاء محاولة لرسم صورة من الخيال عن العالم الداخلى للمافيا بالتركيز على الصلات العاطفية والانسانية داخلها من جانب كما يفعل «كوبولا» على سبيل المثال فى «الاب الروحى»، أو العكس تماما كما يفعل المخرج الايطالى «داميانو داميانى» فى افلامه «يوم البوم» و«انتهى التحقيق المبدئى .. انس الموضوع» و«اعترافات ضابط بوليس إلي المدعى العام» من جانب آخر، ومن المؤكد أن طموح «داميانوا داميانى» لتصوير المافيا كظاهرة مصاحبة لتطور النظام الرأسمالى ومحاولته لتصوير العلاقات القائمة بين المافيا وممثلى النظام فى ايطاليا يعطى لافلامه أبعادا سياسية، ولكن الصورة التى يقدمها للمافيا، وهى صورة متخيلة ايضا، تجعل هذه الافلام تشكل خطورة خاصة حيث يصبح التعرف على المافيا يبدو كانه يتم من خلال اشخاص ذوى ملامح خاصة تنطق بالشر، وتكاد أن تجعل من السهل على أى مشاهد للفيلم أن يتعرف عليهم من أشكالهم بمجرد رؤيتهم فى الطريق العام، ولكن بما أننا لن نرى هؤلاء الاشخاص بهذه الهيئة غالبا إلا علي الشاشة، ولن نشاهد مثل هذه الجرائم الدموية والخطط الشيطانية إلا كنتاج لخيالات نشيطة لكتاب سيناريوهات سينمائية، فستصبح هناك مسافة كبيرة بين التعرف على المافيا فى الواقع خلال مظاهرها وأشكالها المتعددة وبين تعرفنا عليها خلال السينما التى تؤجج الخيال حول القوة الخارقة لهذه المنظمة، حيث تبدو وهي تسحق كل شئ يقف فى طريقها مستندة على قوة السلطة والنظم الرسمية التى أحتوتها، وكأنها قدر لا مفر منه.

واذا كانت افلام «داميانو داميانى» قد استطاعت أن تضع مقابلا للأفلام الشائعة عن انتصارات رجال البوليس الساحقة على اشرار المافيا، بأن تركز على استحالة الانتصار

على المافيا فى وجود النظام الرأسمالى وحمايته للاحتكارات الضخمة التى تلعب المافيا دوراً هاماً داخلها، فإن هذين النموذجين رغم تناقضهما يتوصلان إلي نتيجة واحدة فى علاقتهما بالمشاهد، وهى اليأس المطلق من إمكانية القضاء على هذه الظاهرة. فمن جانب تؤدي الافلام الشائعة عن انتصارات رجال البوليس علي أشرار المافيا على الشاشة إلى الاحساس بنوع من الامان الزائف ما يلبث الواقع أن يكذبه مما يؤدى إلى حالة من الاحباط لدى المشاهدين، ومن جانب آخر تؤكد افلام «داميانو داميانى» على حالة الاحباط هذه بالمضى قدما إلى تصوير العجز المطلق تجاه هذا الرعب المقيم الذى تتخذه المافيا عنوانا لها.

وهكذا يجد فيلم «الاب الروحى» مكانا له بين هذين النوعين حيث يتخذ من رواية «ماريو بوتزو» الذى يعترف بأنه استوحى مادة الرواية من قصص سمعها من عدد من الاشخاص لا تربطهم اية صلة بالمافيا، ولكنه نسب هذه العلاقات للمافيا بهدف ترويج روايته، واتخذ من هذه القصص مادة لتناول العلاقات الداخلية لهذا العالم المجهول، ففيلم «الاب الروحى» يتناول قصة الصراع الداخلى المتخيل بين الاسر الكبرى للمافيا مع التركيز على العلاقات الانسانية الداخلية للاسرة المسيطرة، اسرة الاب الروحى «دون كورليون»، وتأخذ الصراعات فى هذا الفيلم بعدا انسانيا. فالفيلم يبدأ من حقيقة أن المافيا تسيطر على شئ وتتحكم فى كل شئ. ومنذ اللقطات الاولى التى يقدمها فى قطع متواز بين حفلة زواج ابنة «دون كورليون» وخدماته التى يقدمها. حيث نجد الاب الروحى الطيب وليس لديه ما يشغله سوى تحقيق العدالة ومكافأة اتباعه المخلصين. والمقابل الوحيد الذى يطلبه هو أن يؤدوا له خدمة يوما ما اذا ما احتاجها، وربما لايحتاجها ابدا، فكمقابل لتحقيق العدالة للحانوتى يطلب منه أن يعتنى بجثة ابنه الذى مزقته رصاصات احدى اسر المافيا رحمه بامه عندما تراه قبل الدفن!!، وهو يفرض على المنتج السينمائى الذى يشير الفيلم إلى تورطه فى أعمال اجرامية أن يعطى دورا فى فيلمه لاحد ابنائه فى العماد، وعندما يرفض المنتج لاسباب شخصية اسناد الدور اليه. فإنه يقتل حصانه الاثير فيرضخ للامر، وهذه



مارلون براندو فى فيلم "الأب الروحى"

هى الجرائم الوحيدة التي يقدمها الفيلم خارج صفوف المافيا، ثم ما يلبث الصراع أن ينشب بين الاسر الخمس الكبرى للمافيا كنتيجة لرفض الاب الروحى بأن يبسط حمايته مستغلاً صلاته بعدد من السياسيين على تجارة المخدرات، فالسياسيون مستعدون فقط للتغاضى عن النشاط الاجرامى للمافيا فيما يعتبرونه بجرائم غير ضارة مثل القمار وحتى النساء، بينما سيقفون ضد دخول المافيا فيما يعتبر جرائم ضارة مثل الاتجار بالمخدرات، ويبدأ الصراع الدموى لنغرق بعد ذلك فى تفاصيل الصراع بين عصابات المافيا وجرائمها الدموية التى لا تتعدي فى هذا الفيلم نطاق الاسر المسيطرة عليها، ويأخذ هذا الصراع بعدا انسانيا ودراميا تماما من شخصية «مايكل كورليون» الابن الاصغر للاب الروحى الذى يكاد أن يتحول إلى طبعة عصرية من «هاملت» مع قدر كبير من التسطيح نموذج للفتى المثقف، أحد ابطال الحرب، تتنازعه الحيرة ويعتمل الصراع داخله بين الانتقام لوالده، وبين ما يؤمن به، ليحسم الامر فى النهاية بخوضه للصراع إلى آخر مدى ضد سائر الاسر لفرض سيطرة اسرته عبر عدد من المذابح الدموية التى يتولاها بنفسه ثم يقودها بعد ذلك ضد سائر العصابات ليصبح الابُ الروحى فى النهاية.

وتقدم الخطوط العامة للفيلم رغم بساطتها خلال سيناريو حافل بالتفاصيل الدقيقة، وممتلئ إلى حد الترهل بالعديد من الشخصيات والاحداث التى تصر فى مجملها على تأكيد الابعاد الانسانية للاب الروحى وأسرته، ومن خلال هذا السيناريو الذى يقدم إلى حد كبير ترجمة حرفية لاجزاء من الرواية المأخوذ عنها الفيلم، يتم التركيز على الجانب الانسانى لعالم المافيا الداخلي، مع الاشارات العابرة إلى نفوذ المافيا داخل المؤسسات القائمة، حيث يشير الفيلم على لسان الاب الروحى إلى علاقته ببعض السياسيين وسيطرتهم على النقابات ودور النشر، دون أن يفصح عن طبيعة هذه العلاقات، وعن حقيقة دورهم داخلها، وعن عوامل سيطرتهم المفروغ منها على كل شئ، وفى إطار الحرص الكامل على تجنب التحليل الاجتماعى والاقتصادى للظاهرة ينسى الفيلم موضوعه عندما ينتقل إلى موطن المافيا الأصلى، فى جزيرة صقلية، وينشغل باستعراض جمال الوديان

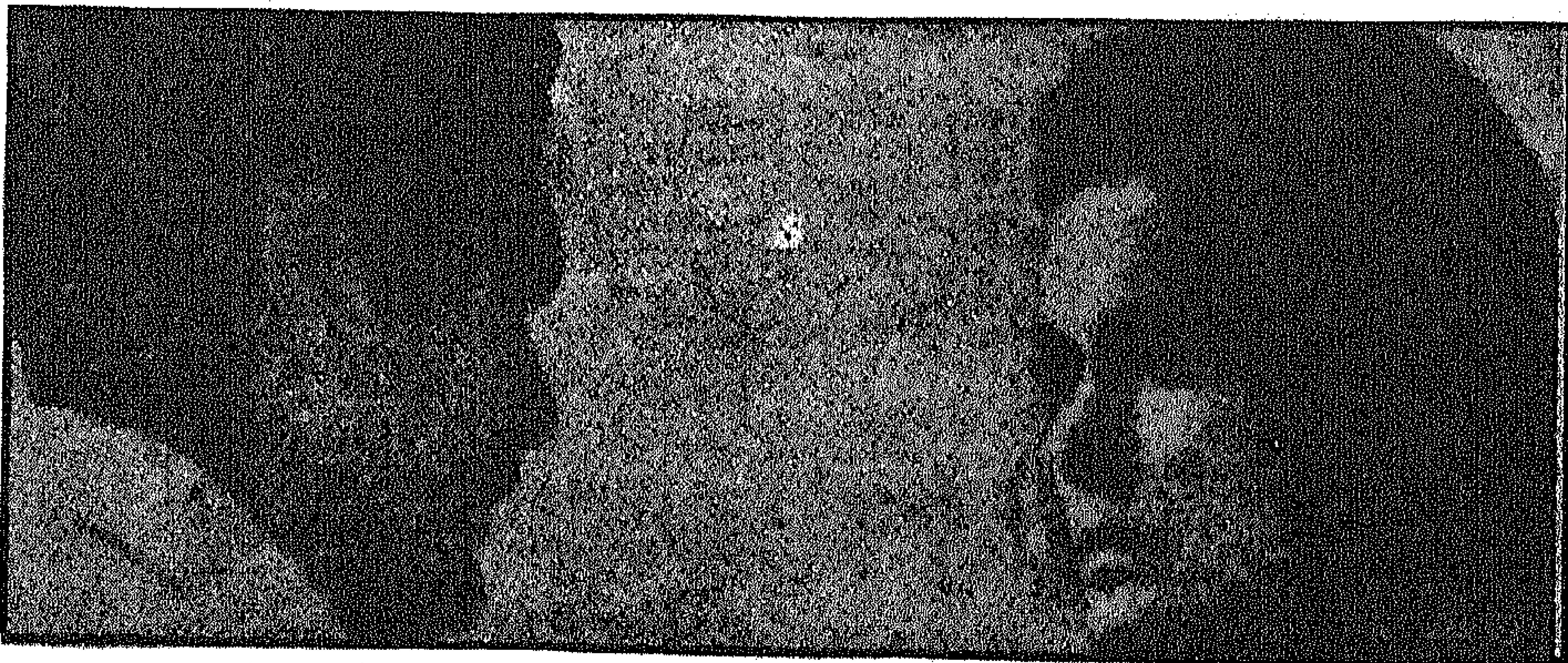
والجبال والنساء الصقليات مع السخرية المتضمنة من اسلوبهم فى الحياة وتقاليدهم الاجتماعية، والاقحام بقصة حب طريفة «لدون كورليون». يستعرض فيها الفيلم دون مناسبه التقاليد الصقلية فى الحب والزواج بسخرية واستظراف مقيت، مؤكدا فى الوقت نفسه على الاسلوب الحضارى الذى يحيا به «دون كورليون» الصقلى الاصل، الذى انتشلت اميركا اسرته لتضعها فى وضع حضارى متقدم بصرف النظر عن سلوكها الاجرامى .

ولقد ادى تناول الفيلم لظاهرة المافيا بمعزل عن جذورها إلى تسطيحها تماما، فليست المافيا مجرد الوجه المظلم لعالم الجريمة السفلى فى المجتمع الامريكى ، وإنما هي الوجه الآخر للقانون الرأسمالى، فإذا كان القانون يحمي عالم رأس المال بمجمل مصالحه كطبقة، فإن المافيا هى القانون الاخر لحسم الصراعات داخله، وتجد نموها كمرادف للتخلف الأجتماعى حيث يصبح الانتماء لها ثمنا للحصول على العدالة التى لا تحققها القوانين الرسمية، ويصبح الانتماء الفردى لعالمها كبديل زائف للموقف الثورى تجاه تغيير الاوضاع الاستغلالية القائمة والقوانين والمؤسسات التى تحميها. ولقد ادى هذا التناول إلي أن يلجأ الفيلم إلي الحشد المتعمد، والعناية بالتفاصيل الهامشية للصراع بين الاسر المسيطرة على عالم المافيا، كبديل لتحليل الظاهرة والكشف عن جذورها، مما أدي إلى ترهل الفيلم والى ثقل ايقاعه ورتابته على الرغم من الحفاوة الشديدة بتصوير الجرائم والمذابح داخل صفوف المافيا نفسها. ويلجأ «كوبولا» فى هذا الفيلم إلى اسلوب السرد التقليدى معتمداً على الحوار بشكل اساسى وعلي الاداء التمثيلى لابطاله ·مارلون براندو وال باتشينو) حيث نراهم غالبا فى لقطات متوسطة وكبيرة، تعنى بإبراز انفعالاتهم الداخلية كتأكيد على ابراز البعد الانساني فى شخصيتهما. وتتخذ الكاميرا فى معظم لقطات الفيلم موقفا يتميز برصانة شديدة فى حركة مقتصدة ومحسوبة بدقة تعتمد اساسا على التكوين الداخلى للمشهد، وعلى الحركة المقتصدة للممثلين الذين يتحركون معظم الوقت بشكل من الهدوء المتوتر الذي ما يلبث أن ينفجر متحولا إلى حركة صاخبة فى مشاهد الصراعات الدامية، ويقدم كوبولا بشكل جيد المناخ العام الذي تتحرك فيه

شخصيات فيلمه، بحيث تبدو لقطات اسرة «دون كورليون» كما لو كانت بعثا للصور العائلية القديمة المنتزعة من البومها الخاص مستخدما في ذلك الالوان بوضع مسحة قاتمة من لون الماجنتا على الاجزاء الأولى من الفيلم، ثم تبدأ فى الخفوت تدريجيا حتي تصل إلى الدرجات المعتادة فى نهاية الفيلم، معبرا عن التطور الزمنى للفيلم، وعن جو القتامة والكآبة في عالم المافيا الدموى فى بداية تقديمها. ولكن ذلك الاستخدام للالوان ما يلبث أن يفقد قيمته التعبيرية. كنتيجة للحرص البالغ على عدم التوغل فى تحليل الظاهرة نفسها وتطورها، فبمجرد أن يشير الفيلم إلى تحول المافيا إلى مؤسسة عصرية تدير محلات القمار والدعارة علي اسس حديثة، وتطور المافيا من لجوئها إلى الجريمة لابتزاز الاحتكارات إلي دخولها إلى عالم الاحتكارات نفسه بقوة الجريمة، يسارع المخرج إلى تأكيد المفهوم الشائع عنها وعن صورتها التقليدية في أذهان الصقليين القدامى، وعن مغامراتها الدموية. فتقام المذابح من جديد ضد اعداء اسرة «دون كورليون» ويتم تنصيب ابنه «مايك كورليون» كاب روحى بنفس الاساليب والطقوس القديمة، مما يفقد الاستخدام التعبيري للالوان بالطريقة التى تم بها معناه على الرغم من بعض النجاحات الجزئية التي يحققها فى الفيلم، كما هو الحال فى مشهد موت «دون كورليون» وهو يلعب مع أحد احفاده، حيث تساهم الالوان الباردة، بالإضافة إلى استخدام الخلفية الطبيعية للمشهد بأسلوب شاعري، فى تأكيد الجانب المأسوى لنهاية بطله الذي اداه «مارلون براندو» بحس داخلى عميق فى واحد من أهم ادواره على الشاشة.

وأخيراً فلقد كان لفيلم «الاب الروحى» الفضل فى بعث موجة افلام المافيا من جديد فى السينما، موجة لا تلبث أن تنتهي عندما يصبح العالم الداخلى التخيلى للمافيا شيئا مألوفا لدى المشاهدين الذين يتعودوا على مشاهدة هذه النوعية من الأفلام من جانب، ولدى المشاهدين الذين يبحثون عن اجابة لاسئلة معلقة عن الشبح الذي يحكمهم من جانب آخر، وهى اسئلة بقدر ما تحولها هذه النوعية من الافلام إلى اسئلة ميتافيزيقية بقدر ما تصل بها إلى طريق مسدود.

« غسيل مخ » والتناول الاسطورى للسياسة



عمر الشريف وفلوريدنا بولكان فى فيلم « غسيل مخ » اخراج ايريك لوهنج عام ١٩٧٣

يقدم الفيلم الفرنسى «حق الحب» أو «غسيل المخ» حسب العنوان الانجليزى للفيلم الذى اخرجه ايريك لوهنج عام ١٩٧٣، صورة للملامح العامة لنظام فاشى، ولكن هذه الصورة التى يحاول الفيلم تقديمها تعتمد غالبا على بعث الذكريات والتراث الثقافى الخاص لدي المشاهد عن الفاشية وطبيعتها، فليس هناك ثمة تحليل للظاهره أو تناول لجذورها وإنما تكتسب وجودها عن طريق الذكريات التى تبعثها هذه الملامح العامة التى يقدمها الفيلم مما يؤدى بالتالي إلي بقاءها معتمدة علي مدى حضور التجربة التاريخية واستيعابها لدى المشاهدين وبالتالى إلى تفاوت الاحساس بها وفهمها، ويرجع القصور الرئيسى لهذا الفيلم كفليم سياسى إلى عدم قيامه بتحليل الظاهرة السياسية التى يتناولها والكشف عن طبيعتها، ذلك التحليل والبحث الذى ينبغى للفيلم السياسى أن يقدمه حتى يتمكن المشاهد من استخلاص النتائج التي يؤدي اليها، فليس هناك ثمة مقدمات أو تحليلات حقيقية لطبيعة القوى المتصارعة ومنهجها، وليس هناك ثمة تناول متعمق للظاهرة وبالتالى فليس هناك نتائج أو مواقف محددة يؤدى اليها الفيلم، مع احكام الحصار على محاولات تحليل الظاهرة التى لايساهم الفيلم فى تقديمها، حصار يمتد ليعزلها تماما عن أى سياق تاريخى ويجرد السلطة الفاشية ويضعها كرمز لقوى ميتافزيقية مستعصية على التغيير، وأشبه بالقدر فى الدراما الاغريقية، قوى متسلطة كارادة الهية مجهولة الهويه تفرض مشيئها على عالم تحكمه وتسيره، بينما يأخذ النضال ضدها صورة عبثية تماما فليس ثمة أمل أمام القوى المعارضة، ومجموعة المناضلين هنا ليسوا سوى أفراد ينتمون إلى حركة لا نعرف هويتها وأن كانت كما يبدو من بعض اللمحات العابرة تعتمد «البلانكية» فى حركتها، وتتبنى الانقلابية التي تختزل إلى مجرد من سيكون له السبق فى تحديد ساعة الصفر، ذلك الانقلاب الذى يأخذ شكلا عبثيا تماما، فالفيلم الذى يمتد إلى أدانة السلطة القمعية ما يلبث أن يضع القمع كمراداف للسلطة وكيفما كانت ، فعندما يلتقى مدير المعتقل بالمناضل السياسى الذى يلقى الهوان والعذاب فى معتقله يقول له بأن الأمر كان سينعكس لو كانوا قد سارعوا بانقلابهم وأنهما كانا سيتبادلان أماكنهما فحسب، ولكن حتى ذلك الوجه

الفوضوى الذى يطل علينا طوال الفيلم لا يفصح عن موقفه تجاه الصراعات القائمة وأن كان يتخذ موقفا ضد القمع فإنه فى نفس الوقت يضعه كقوة مطلقة مجهولة تكبل الانسان وتسلبه حريته دون أمل فى مقاومتها أو الخلاص منها.

وفى هذا الاطار يقدم «اريك لوهنج» فيلمه، فيلم من عالم الاساطير. تحل فيه السلطة محل القدرة وقوة الالهه، وهى لا تلجأ إلى أساليبها القمعية كتعبير عن تمثيلها لمصالح طبقية تسعى لفرض علاقاتها الاستغلالية علي الشعب ولكنها رمز ميتافزيقى لقوة تتحكم فى البشر ولا أمل فى تغييرها.

ومنذ البدايات الأولى للفيلم نتعرف على طبيعة هذا العالم الذى يقدم من خلال القطع المتوازى بين حياة المعتقل، التعذيب ابتداء من قطع الصخور حتى صيانتها فى أماكنها الطبيعية كأحد مراحل عملية غسيل المخ، وبين الحياة خارج المعتقل حيث تنتظر الزوجة الوفية ساعية بلا كل ولثلاثة أعوام متصلة من أجل الحصول على تصريح بزيارة زوجها فى المعتقل، تغزل له على النول من أثوابها القديمة التى كان يحبها غطاء يتدثر به، وتبدو «كبينلوبى» فى الأسطورة اليونانية، يؤنس وحدتها ذكريات الحب التى يقدمها الفيلم بالعوده إلى الماضى (فلاش باك). ويساهم القطع المتوازى بين العالمين، العالم داخل الاسوار والعالم خارجها المشتمل على ذكريات الحب فى تحديد الملامح الاساسية لهذا العالم وفى تأكيد الملامح الخانقة للسيطرة الفاشية فليس هناك ثمة فواصل بين العالم داخل الاسوار والعالم خارجها تحت رقابة المخبرين وتقارير البوليس والانتظار بلا أمل من أجل تصريح بالزيارة، بينما يتحول المناضلون ضد هذا النظام كما يقدمهم الفيلم إلى مجرد أشخاص يتحدثون حديثا عاما عن حركة مضادة لا نعرف أهدافها ضد نظام قمعى لا يقدم الفيلم أية أشارة إلى طبيعته، ولا نلمح خارج أدواته القمعية ومخبريه وإداراته البوليسية وصورة جنرال تبدو فى عمق الصورة بين حين وآخر أى تشريح أو فضح حقيقى للقوى التى يمثلها مع التأكيد على طابعها الميتافزيقى خلال عاملين يقدمهما الفيلم، عامل استعصائها علي التغيير من جهة، وعامل ربطها بقوة القانون الالهى من جهة أخرى،

فالواعظ فى السجن مثلا يتحدث إلى المسجونين قائلا : «انكم هنا لانكم عصيتم القانون الالهى وواجبنا فى هذه الدنيا» وأن كان الامر لا يخلو من تلك الاشارة عندما يصيح به أحد المسجونين «أنهم يقتلوننا يا أبى» فيميل عليه أحد الحراس قائلا «أن القائد فى أنتظارك على مائدة الغذاء»، فى نفس الوقت الذى تلزم فيه المرأة بتقديم شهادة العماد كأحد المستندات اللازمة لاستخراج تصريح الزيارة كتعبير عن ولائها لهذه السلطة ولقانونها الالهى.

وعبر العديد من الملامح المقدمة التى تستغرق معظم الفيلم للفاشية حيث العمل الآلى فى المكاتب البيروقراطية الباردة، وحيث تتم عمليات غسيل المخ فى المعتقل عن طريق التعذيب والامتهان الانسانى والرقابة البوليسية والتقارير المستمرة وعمليات الاعتقال، تنجح الزوجة أخيراً وبعد ثلاثة أعوام فى الحصول على تصريح بزيارة زوجها، لتتم المواجهة بين صورة المناضل التي تحملها الزوجة فى ذكرياتها عن زوجها وبين المناضل بعد عمليات غسيل المخ التى تمت عن طريق التعذيب خلف أسوار المعتقل وقد أنهار تماما وحل الحديث عن شكل السيارات الجديدة وسجائر الصليب الاحمر ووجبات السمك أيام الجمعة وماء اللوبيا محل التساؤل عن أوضاع المقاومة خارج الاسوار، ولكن ثمة ماتبعثه الزيارة من ملامح لعالم قديم من النضال، وفى اللحظة التى تستيقظ فيها هذه الذكريات داخل المعتقل ويبدأ المناضل فى استعادتها يعذبه الجلادون حتى الموت وينتهي الفيلم.

وبقدر النجاح الذى يحققه المخرج فى تصوير الحياة داخل المعتقل، حيث القمع الروحى والتعذيب النفسى والبدنى والقتل البطئ لأية مقاومة، فإن الفيلم يفشل تماما فى التعبير عن الحياة خارج الاسوار، فنحن هنا بصدد الملامح الظاهرية العامة لطبعة قديمة من الفاشية، حيث تستخدم الفاشية في طبعتها الجديدة كافة الادوات لممارسة عمليات غسيل المخ على اوسع نطاق فى المجتمع عن طريق التزوير والتزييف والاجهزة الاعلامية التى تضع مقابلا لحركة الجماهير بالترويج والدعاية لانتصارتها وعلاقاتها الاستغلالية مع العمل على تشويه وعيهم وأحلال خطوط وفاقية محل الصراعات القائمة والعمل علي مصادرتها باستخدام

وسائلها القمعية. ولقد ادى غياب الوعى بطبيعة هذه الصراعات وعدم وضوح الرؤية المنهجية لها إلي انتقال التركيز فى الفيلم من تحليل النظام الفاشى والتعبير عن طبيعته وعن طبيعة المقاومة الشعبية له إلى التركيز على علاقة الحب الرومانسية خارج أى سياق سياسى أو أجتماعى بين المناضل المعبر عن حركة مجهولة الهوية وبين الزوجة التى لا يقدم الفيلم أى بعد أو أية خلفية لها.

وعلى الرغم من النجاحات الفنية العديدة التي يحققها الفيلم فى تقديم موضوعه حيث يحاول عن طريق القطع المتوازي فى البداية بين الحياة داخل المعتقل والحياة خارجه مع استخدام (الفلاش باك) فى تعريفنا بالشخصيات المقدمة ثم ما يلبث أن يتداخل العالمان عند المواجهة بينهما أثناء الزيارة حيث يظهر (الفلاش باك) كلمحات ترد أثناء الحوار لتضع صورة المناضل قبل الاعتقال فى مواجهة صورته بعد القهر والتعذيب أثناء الزيارة. وكذلك النجاحات المتعددة فى استخدام شريط الصوت سواء على مستوى الموسيقى الناجحة التى وضعها «فيليب سارد» والتى ساهمت إلي حد كبير فى اضفاء مناخ من البرودة على العالم داخل الاسوار وخارجه مع بعض الدفء خلال ذكريات الحب، وعلي مستوى استخدام المؤثرات الصوتية والتداخلات فى شريط الصوت الذى قدم بنجاح حقيقى فى مشهد الزوجة أمام النول وهى تغزل غطاء لزوجها بأثوابها القديمة، حيث تنبعث ضحكات الزوج وضحكاتها خارج الشاشة فتتوقف ليستمر شريط الصوت مع (الفلاش باك) لها ولزوجها وهما يمارسان الحب ثم يعود الشريط الصوتى ممتزجا بتشنجها مع ضحكاتهما وهى جالسة أمام النول، على الرغم من هذه النجاحات الفنية التى يستخدمها المخرج بمهارة وحرفية عالية لتقديم موضوعه، فإنها لا تعدو أكثر من أن تساهم فى تأكيد الطابع الميلودرامى للفيم، ذلك الطابع الذى يحل كبديل للبحث والتحقيق الذى يخلو منه الفيلم تماما ويجرده من أساسه السياسى ويسهم فى اضفاء الطابع الميتافزيقي عليه، وتاتى خطورة هذا الاسلوب من أن الميلودراما هنا تلتهم المحتوى وتمرر قصور النظرة التى يطرحها الفيلم وتخفي عجزها .

وفى هذا الاطار أيضا حاول المخرج عن طريق انتهاج الاسلوب الادبى في التعبير السينمائي تأكيد الطابع الميلودرامى للفيلم، الشجرة الجرداء فى المعتقل والعصفورة على نافذة الزنزانة اثناء الزيارة والصرصار يدب على الأرض والتموجات والحركة الناعمة للزورق أثناء ذهاب الزوجة لزيارة زوجها ثم الحركة المتوترة للزورق أثناء العودة وقد انهارت أمالها.

ولكن هذه الصور الادبية الشعرية تنصب أساسا على تأكيد المناخ العام للفيلم دون أن تتعدي ذلك لاضافة حقيقة للاوضاع القائمة، وتكاد أن تتحول إلي ثرثرة بلاغية توكد الميلودراما والمشاعر العنيفة تجاه هذا العالم دون أن تتخطاه إلى أية اضافة لعنصر الوعى لدى المشاهدين، ذلك الوعى الذى يضعه الفيلم السياسى كمهمة أولى يعمل على تأكيدها.

وعلى الرغم من الاداء التمثيلي الجيد لكل من «عمر الشريف» و «فلوريندا بولكان» فإن طبيعة الدورين تضع تفاوتا هاما بينهما فبينما يبدو أداء «عمر الشريف» فى محله تماما حيث يقدم الفيلم صورة حقيقة وملموسة للحياة داخل المعتقل، تبقي الملامح والسمات الميلودرامية والمسطحة للحياة خارج المعتقل كصورة ناقصة ومشوهة تهدر معها اية جهود حقيقة للممثلين، وتطبع الفيلم بطابع القصور والعجز لترسم فى النهاية تلك الصورة الزائفة التي يقدمها الفيلم لعالم مستعصى علي التغيير، عالم ينتمي إلي الاساطير التى تتهاوي لحظة اصطدامها بالعالم الواقعى وأن كانت لا تخلو من الدلالات التى يثير هذا الفيلم بعضها.

«آس فى كمى» أو كيف اصبح الفنان حريفاً



عمر الشريف وكارين بلاك فى فيلم «آسى فى كمى» اخراج ايفان باسر عام ١٩٧٦

في لقاء بين المخرج السويدى انجمار برجمان والكاتب الزنجى الامريكى جيمس بولدوين فى ستوكهولم، سجله الاخير فى كتابه - لا أحد يعرف اسمى - عام ١٩٦٤(*)، سأل بولدوين برجمان عن سبب رفضه للعمل خارج السويد، فاجاب برجمان - اذا كنت عازفا للكمان، وطلب منك أن تعزف فى بلد آخر بشرط أن تعزف على كمان غير كمانك، فهل تقبل؟ - فقال بولدوين - بالطبع لا - فاشار برجمان خارج النافذة وهو يقول :- حسنا .. هذه هى كمانى - ومن المؤكد أن برجمان كان يحاول أن يبسط هذا الأحساس الذى ينتاب فنانا ما حتى ولو كان محور اهتمامه هو البحث فى الاغوار الداخلية للنفس الانسانية كما يحاول برجمان فى معظم أفلامه، ومن المؤكد ايضاً أن هذه القضية تكتسب بعداً أكبر عندما تصبح مهمة السينمائى رصد العلاقات المختلفة فى مجتمعه، وعوامل تغييره وتطوره فى ارتباطه بتراث شعبه وقضاياه فى لحظة تاريخية محددة ومكان محدد. مع الاقرار ببعض النماذج المخالفة كما هو الحال فى افلام يورريس ايفنز ورومان كارمن وميجيل ليتين الذين يتمكنون من عمل افلام هامه فى عدد من البلاد خارج أوطانهم الاصلية، ولكن نجاح هذه الافلام يرجع اساس إلى ارتباط هؤلاء السينمائيين بموقف تضامنى من حركة واحدة لايكتفى برصد هذه التغيرات فى بيئة محددة، وإنما برصد حركة ينتمى اليها بتطوراتها وصراعاتها وتقدمها، ولم يكن هذا موقف ايفان باسر مخرج فيلم «آس فى كمى» فى يوم ما، لقد كان واحدا من هذا الجيل الذى سمى فى تشيكوسلوفاكيا بجيل الستينيات وارتبط أساسا بظهور تيار فى السينما التشيكية يعمل فى إطار التأمل النقدى لعدم تكافؤ تطور العلاقات الانسانية بنفس درجة تطور المجتمع نفسه، وعندما يفقد مخرج مثله موضوعه الاساسى كما عبر عنه فى فيلمه «اضاءة خافتة» عام ١٩٦٥ أو اثناء عمله ككاتب للسيناريو مع ميليش فورمان فى «غراميات شقراء» عام

(*) الترجمة الكاملة للنص الذى كتبه بولدوين عن هذا اللقاء تحت عنوان «المحتج الشمالى» مدرجة كملحق لدراسة فيلم «وجها لوجه» فى نهاية الكتاب.

١٩٦٧ فماذا يبقى له كي يقدمه في افلامه ..

لا يسعنا الا أن نتأمل هذا الموقف عندما نشاهد فيلمه الامريكي الثاني «أس في كمي» أو «الحريف» عنوان العرض التجاري بالقاهرة والذى قدمه عام ١٩٧٦ بعد أن هاجر مع مجموعة من مخرجي جيل الستينيات في السينما التشيكية خارج وطنه، وفي تقديري أن هذا الفيلم يقدم رصدا لمظاهر الازمة التي يتعرض لها هؤلاء المخرجون وهم يعملون بعيدا عن بلادهم.

فالملاحظة الاولى تتعلق بنضوب رؤية المخرج الخاصة عندما يتعرض لظواهر لم تكن أساسا في اطار مكوناته الثقافية.

والملاحظة الثانية : تتعلق بلجوء صانع الفيلم إلى الفصل بين خصائصه الحرفية وبين الرؤية التي صاغتها من قبل، بحيث يفرغ عالمه تماما من محتواه ولا يبقى لديه ما يقدمه سوى مظاهر هذا العالم فقط.

- والملاحظة الثالثة تتعلق بموقف من تراث آخر لمجتمعات مختلفة تماما.

وفيلم «أس في كمي» أو «الحريف» يقدم نموذجا واضحاً لهذه الظواهر التي اشرنا اليها. ففي محاولة مخرجه لتناول عالم رجال الاعمال وصفقاتهم من خلال رؤية مشوشة تحاول أن تكتسب خصوصيتها بانتحال تصورات ذاتية بعيداً عن تحليل طبيعة العلاقات التي تحكم هذا العالم الذى يقدمه مازجا بينه وبين تراث من أساطير القرون الوسطى ورعبها. ويتحول بطله اندريه فيران (عمر الشريف) النصاب المحترف في عالم رجال الأعمال القتلة كما يصورهم في فيلمه، إلى مطارد منهم، في عالم من الرعب يجد اسانيده في تراث عام من أساطير الرعب في القرون الوسطى عن الفرسان المدرعين الذين لا رأس لهم والقلاع القديمة، رعب ميتافزيقي مجهول الهوية بعيداً تماما عن التحليل العلمي لطبيعة هذه العلاقات التي يهرب المخرج تماما من الخوض فيها. يحاول أن يذكرك بعالم فرانز كافكا التشيكي ولكن بادعاء واضح وزيف شديد، يبدو الفرق بينهما تماما كنفس الفرق

بين موناليزا ليوناردو دافنشى وموناليزا سلفادور دالى بعد أن خلع عليها شاربه الشهير.

ويعتمد باسر فى تقديمه لسيناريو الفيلم الذى أعده جيسى لاسكى وبات سيلفر عن رواية جيمس هادلى تشير، إلى التركيز على مستوى واحد فقط من التناول بحيث تختفي تماما مكونات هذا العالم وظروفه والدلالات التى يقدمها ويتحول إلى مجرد كابوس مرعب تحكمه قوى غير محدودة لكبار الرأسماليين والمنظمات الاحتكارية، يمكنهم اجراء مطارادات القتل وتتبع منتهكى قوانين هذا العالم حتى ولو كانوا نصابين من طراز اندريه فيران الذى يبعث بعشيقته سوزان «كارين بلاك» للزواج من المليونير هيرمان روث الذى يتحكم فى كل شئ، في المال ورجال الاعمال والاسواق، ويستخدم القتلة المحترفين واجهزة الرقابة الالكترونية الحديثة متخذا سمات ميتافزيقية واضحة وقوى وامكانيات ضخمة، أنه الحاكم والرب الذى يري كل شئ ويمتلك كل شئ ويتحكم فى مسار الاحداث كما يحددها ويوقع بقصاصه على مخالفيها.

ويحاول السيناريو واسلوب الاخراج أن يضعا هذه الابعاد للرواية البوليسية المأخوذ عنها الفيلم ولكن هذه المحاولة الت تبدو فى جانب منها كاعتذار عن تفاهة العمل تطبع الفيلم بادعاء واضح، فبعد المطاردات اللاهثة لاندريه فيران فى جو من الرعب طوال الفيلم، يبدأ ابطاله فجأة عند نهاية الفيلم فى محاولة وضع ابعاد فلسفية لم تكن موجودة على الاطلاق فى الفيلم منذ بدايته، أنهم يحاولون أن يكسو الهيكل الفارغ للحدوته الوليسية ببعض الاسقاطات والرموز.

ويبدو تركيب الجزء الاخير من الفيلم بهذه المحاولة لاكسابه بعدا ما، مشوشا تماما ومدعى إلى حد كبير، فهنا لاتشعر سوى بخواء كامل وفقدان لرؤية المخرج وتخبطها. أننا قد نختلف مع الزاوية التى يصور الفيلم من خلالها بشاعة عالم رجال الأعمال على المستوى الميتافزيقى لرؤيته، ولكن ايفان باسر يفشل حتى على هذا المستوى فى أن يقدم فيلما متماسكا، ويرجع فشله حتى فى عرض تصوراته الخاصة، إلى أن هذه الابعاد التى

يحاول أن يكسبها لفيلمه تأتى على المستوى الثاني أو الثالث لتفسير فيلمه، وعلى المستوى لن نجد سوى ذلك التركيب البوليسى المحكم لاحد افلام المطاردات التجارية، ويظل الفيلم حتى الدقائق الخمس الاخيرة لا يحمل فى خلفية احداثه اية امكانية لوجود ابعاد أخري، ثم يبدأ فى القاء مفاجآته ورموزه محاولا ايهامنا بادعاد شديد يعمق الافكار التي يقدمها.

أن هذه الابعاد التى يطلع علينا بها فجأة فى فيلمه تبدو متطابقة تماما مع عنوان الفيلم، فهو يخرج فجأة كالمقامر «آس فى كمه» ليحسم اللعبة لصالحه عن طريق الغش، وهكذا يبدو فيلمه، غشر صريح أخر يحاول أن ينقذ به نفسه من الافلاس الذى انتهي اليه ذلك الفنان الذى أصبح (حريفاً) بعد أن فقدت السينما مهمتها، وبعد أن تخلي عن عالمه ليتاجر بتقديم مجرد ملامحه السطحية.

مغامرة السيد ليلوش تكشف اللعبة كلها(*)



«المغامرة هى المغامرة» اخراج كلود ليلوش عام ١٩٧٢

مغامرة السيد ليلوش تكشف اللعبة كلها(*)

ثلاثون عاماً مضت على ظهور فيلم «رجل وامرأة» لكلود ليلوش عام ١٩٦٦ وهو الفيلم الذي لفت اليه الانتباه بشده، وهو أيضاً الفيلم الذى لم يسبقه خلال العشرة اعوام السابقة لظهوره منذ بدء عمل ليلوش فى السينما بفيلم وثائقى بعنوان «الولايات المتحده بدون ترتيب» عام ١٩٥٦ مروراً بفيلمه الروائي الأول «سمات الرجل» عام ١٩٦٠ ثم «الحب بشروط» عام ١٩٦٢ و«الاوقات العصيبة» عام ١٩٦٦، أى عمل ذو أهمية ما، ولم يعقبه فى السنوات الثلاثين التاليه أى عمل آخر يذكر، ولقد ظلت الحيرة تنتاب متابعى افلام ليلوش بعد المسار الشديد التخبط لافلامه بعد «رجل وإمرأة» إلى أن اسفر عن وجهه الحقيقي بوضوح شديد فى فيلم «المغامرة هى المغامرة» عام ١٩٧٢ وبعد سته اعوام فقط من «رجل وامرأة»، وهو فيلم اللاعوده فى تاريخ ليلوش السينمائى، فطوال تاريخه المريب السابق لهذا الفيلم اعتبر ليلوش إلى حد ما مخرجاً ذو ميول سياسية تقدمية، فلقد كان اليسار الاوروبى مستعداً لاعتبار فيلمه «الولايات المتحدة بدون ترتيب» عام ١٩٥٦ عملا معادياً للامبرياليه، بل وكان مستعدا حتى لاعتبار فيلمه الوثائقى «عندما يرفع الستار» الذى صوره بشكل سرى فى الاتحاد السوفيتى فى نفس العام تقريباً، كفيلم مناهض لما قبل المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى السوفيتى، بل وحتى ما اصطلح على تسميته بالامبرياليه الاشتراكية فى مطلع الستينيات رغم رائحة الاموال الكثيره التي دفعت مقابل شراء حقوق عرض الفيلم فى الولايات المتحده، بل وحتى الريبورتاجات السينمائية التى قام ليلوش بتصويرها فى السويس وبودابست لم تلفت الانتباه كثيراً لتوجهاته الحقيقة. ولقد حرص ليلوش قبل «المغامرة هي المغامرة» على أن يقيم توازناً ما بين مختلف الآراء والاتجاهات، فعندما كانت الثورة الثقافية فى الصين تشعل حركة اليسار فى اوروبا، كان من الممكن أن تجد تصويراً وثائقياً لها فى فيلم «الحياة للحياة» عام ١٩٦٧، وعندما كانت الحرب فى فيتنام تؤرق الضمير الانساني كان من الممكن ايضاً استنكارها فى نفس الفيلم ولكن فى توليفة مريبة

(*) كتب هذا المقال عام ١٩٧٥ ولم ينشر فى حينه وأعيدت كتابته عام ١٩٩٦ للنشر فى هذا الكتاب.

تقرن استنكاره باستنكار احداث المجر عام ١٩٥٦ وتضع المسألتين على نفس الدرجة من الادانه .. ولم يكن ليلوش يقدم فيلما سياسياً حقيقاً، ولكنه كان على الأصح يقدم مغامرة سياسية ، وهي مغامرة مامونة العواقب بالاسلوب الذى تقدم به ومأمونه النتائج أو العوائد الماليه على الاصح، فجميع الاشياء مقدمة فى سياق متوازن لايشى ولو بالوقوع فى هفوة واحده بتبني وجهة نظر محدده، فالثورة الثقافية فى الصين والمرتزقه فى الكونغو والحرب فى فيتنام وظهور الحزب النازي الجديد فى المانيا بالاضافة إلى قصة حب وخيانه ورحلات صيد فى ادغال افريقيا وجولة سياحية فى امستردام، كل ذلك الخليط تم تجميعه ف «سلة واحدة تحت مسمى «الحياة للحياه» بحيث يتحول الفيلم إلى شئ أقرب مايكون إلى «السوبر ماركت» حيث يجد الجميع مايشترونه ويجد كل مايطلبه. ولكن سرعان ما تسفرهذه المغامرة السياسية التى يمارسها كلود ليلوش عن وجهها الحقيقي لتنكشف اللعبة كلها، ويبدو ذلك باكثر اشكال وضوحاً فى فيلم «المغامرة هى المغامرة» الذى اخرجه عام ١٩٧٢ والذى يسفر فيه ليلوش عن موقفه وافكاره بصورة لا لبس فيها، وبوجه لم يطالعنا فيما بعد بوجه آخر غيره، ومن هنا يكتسب هذا الفيلم اهميته الخاصة بالنسبة لأعماله، بل أنه على حد علمى أول فيلم يجرؤ خلال هذه الفتره من تصاعد تيار السينما السياسية التى اخذت اتجاها متقدما على مستوى العالم، على أن يهزأ ويسخر من كافة القوى التقدمية والحركات الثورية فى جميع ارجاء المعموره، بل أنه يعلن فى حديث لصحيفة الاكسبريس الفرنسية بتاريخ ٢ يناير عام ١٩٧٢ فى معرض حديثه عن فيلم «المغامرة هى المغامرة» بأن : «التكوين الانسانى هو تكوين انانى لحد بعيد ولذلك فإن النظام الرأسمالى هو أحسن النظم التى طبقها الانسان .. حتى لو كان هذا المجتمع متعفناً وأن الفئة المستفيده هى تلك التى تعرف كيف تستغل الاشخاص، وهذا هو القانون الازلى للاحتيال»(*) .

ويقدم فيلم «المغامرة هى المغامرة» الذي كتب له السيناريو وقام بتصويره (ككاميرامان)

(نشرة نادى القاهرة للسينما – ٨ مايو ١٩٧٤، ص١٠.

واخرجه كلود ليلوش ووضع موسيقاه كالعادة فرانسيس لاى وقام بتمثيليه لينوفنتورا وچاك بريل وچونى هوليداى، مغامرة خمسة من اللصوص يتجمعون فى عصابة تمارس جرائمها من خلال السياسية، ولايبدو الامر هنا كممارسة لجرائم سياسيه، ولكنه يصور ممارسة السياسة نفسها بوصفها جريمة، فالسياسة على حد قول أحد ابطاله هي الشئ الذى يدر ربحاً هذه الايام في الوقت الذى لم تعد فيه الجرائم التقليدية المعتادة تدر ارباحاً كافية، وبعد أن يعرض المخرج من خلال بعض اللمحات والظواهر صورة لهذا العالم الذى اصبحت السياسة فيه أكثر انواع الجرائم دراً للنقود، يتهكم ساخراً من نظالات الطبقة العامله، فيعرض مؤتمراً للبغايا يطالبن فيه بحقوقهن ويرفعن شعار «ياموممسات العالم اتحدن» ساخراً من شعار «ياعمال العالم اتحدوا» الذى طالما رفعته الطبقة العاملة في حروبها ضد مستغليها، بينما يقدم نموذجاً لثورة الشباب التى اجتاحت العالم منذ عام ١٩٦٨، فى شاب يتسم بالبلاهة ويحمل قنابل المولوتوف لان على حد قوله «كل شئ انتهى ... الرأسمال والشيوعية والسيارات ايضاً»، وبعد أن يبدأ ليلوش فيلمه بهذه المقدمة، يقيم فيلمه بأكمله استناداً إلى ملامح هذه الصورة الشائهة لواقع الحركة الثوريه فى عالمنا، عالم تسوده امية العاهرات والقوادين، ويرفع شعارات الثوره عليه مجموعة من الشباب يتسمون بالبلاهة والتفاهة. ولأن الجريمة قد اصبحت علماً كالسياسه أو كجريمة ممارستها على الاصح، فلابد لهم أن يستقدموا العديد من المناضلين لشرح أبجديات علم الجريمة الحديث هذا، فيأتي ممثلون لعدد من الحركات الثورية فى مختلف انحاد العالم ليبيعوا خبراتهم الثورية بأسعار عاليه لهذه العصابة الجديده التى ستترك الجرائم التقليدية المعتادة لتمارس جريمة (الثورة)، ويالها من جريمة مربحة حقاً كما يصورها الفيلم، ممثل للمقاومة الفلسطينية يبيع خبرته فى جريمة المقاومة الفلسطينية، واحد افراد الجيش الاحمر الصينى يبيع خبرة جريمة الثورة الثقافية، ومنظرين ثوريين اشتراكيين يبيعون خبرة جريمة النظرية الثورية، جميع حركات المقاومة والتحرر الوطنى فى العالم تبيع خبراتها النضالية

والنظرية لتمارس هذه العصابه جريمة الثوره التى هى أكثر الجرائم درا للنقود كما يقرر الفيلم .. ثم تشرع العصابة فوراً في تنفيذ جرائمها الثورية بالاشتراك مع سائر فصائل الحركة الثورية فى مختلف أنحاء العالم فى جو من الابهار والطرافة، فكما لا يوجد شئ يدر الربح أكثر من الثورة، لايوجد شئ ايضا أكثر طرافة ومدعاة للسخرية منها. وتبدأ العصابة تحالفها لممارسة جرائمها الثورية مع أحد فصائل الحركه الثورية فى امريكا اللاتينيه حيث يتقلص النضال الثورى كما يصوره هذا الفيلم إلى حد الاعتماد على مجرمين محترفين وعندما يخدعونهم يقوم الثوار باسرهم بالاستعانه بمجموعة من البغايا الثوريات(؟!) ويلجأون إلى أكثر الاساليب فاشيه في التعذيب لابتزاز النقود. وتنقلب الصوره تماماً فيبدو رجال المقاومة كمزيفين ومجرمين محترفين، بينما يبدو افراد العصابة كاناس ظرفاء أبرياء يتعاملون مع العالم بمنطقه البسيط الواضح، فكل شئ للبيع وكل شئ له ثمنه، وعندما يقول لهم قائد الثوار : « كنت احسبكم ماركسيين» يرد عليه احدهم قائلا: « أننى على استعداد لأن أكون ماركسياً لينينياً ولكن كم تدفع؟»، وسرعان ما تتحول هذه الحفنة من اللصوص والمجرمين إلى ابطال وطنيين ، ويحوزون شهرة عاليه كجماعة ثورية مناضلة من الطراز الاول بينما تنساق الجماهير التى يصورها هذا الفيلم كما لو كانت قطيعاً من الماشيه إلى تأييدهم وتبنى قضيتهم باعتبارهم مناضلين ثوريين حتى ينتهي الامر بتهريبهم إلى افريقيا تجنباً للمشاكل السياسية التى تثيرها محاكمتهم، وتتم عملية هروبهم بمساعدة السلطات للتخلص من مأزق المحاكمة، فالسياسه هى التى تحاكم هنا كما يقول الدفاع قبل نهاية الفيلم بقليل. ولايبدو أن هناك ثمة فوارق بين الحركات الثورية فى العالم وبين نشاط العصابات الإجرامى فالاثنان كما يصورهما الفيلم يعتمدان على بعضهما الثورة تستخدم الجريمة، والجريمة تستخدم الثورة، ومادامت النظرية هنا التى يسخر الفيلم منها طوال الوقت تتناقض مع التطبيق فلا داعى اذن للثورة والتغيير ولنقنع بما هو موجود وقائم، فالامر مستعص على التغيير والاوضاع القائمة هى افضل الاوضاع

رغم كل شئ «حتى لو كان هذا المجتمع متعفناً» على حد قول ليلوش فى الحديث السابق ذكره لمجلة الاكسبريس.

وينتهى الفيلم بوصول افراد العصابه إلى أحد البلدان الافريقية حيث يستقبلون استقبال الابطال فيأخذون فى الهذر والتهريج وترديد شعارات لا معنى لها بينما الجماهير تصفق لهم بحماس شديد وتأييد حار، ثم يشرعون فى الاشتراك فى انقلاب عسكرى مستندين إلى تأييد الجماهير الافريقية المطلق لهم كأبطال للثوره بعد أن يطمأنهم الجنرالات بأن عملية الاستيلاء على السلطة تربح كثيراً. وهكذا يكشف الفيلم بصراحة تامة عن وجهه الاستعمارى والعنصرى فالافاقون والمحتالون واللصوص الاروبيون هم ابطال حركة التحرر الوطنى فى افريقيا التى لا تجد من زعماء حركة تحريرها من يصلح للقيام بهذه المهمة خيراً منهم.

ويقدم فيلم «المغامرة هى المغامرة» فى اطار من الجماليات السينمائية والتكنيك المتقدم بمفهوم افلام السكوبيتون(*) التى برع كلود ليلوش فى اخراجها إلى الدرجه التى اطلق عليه معها لقب «مسيو سكوبيتون»، كما يقدم أيضا فى قالب كوميدي يعتمد على التشويق والاثارة، ولكن الفيلم على الرغم من ذلك يسقط فنياً، فالتكنيك هنا يستخدم لاضفاء طابع الابهار على الفيلم لتغطية ما يبثه من افتراءات واكاذيب، بالإضافة إلى حشده بالمواقف الكوميديه والاثاره مكرراً نفس الجماليات الشكليه فى استخدام الفلو (عدم وضوح الصوره) والنيت (وضوح الصوره بضبط البعد البؤرى للعدسه)، ودرجات اللون كما اعتاد أن يقدمها من قبل ولكن بدون ذلك التألق الذى حققه ذات مره فى فليم «رجل وامرأة». ولا تنجح موسيقى فرانسيس لاى فى أن تنقذ ايقاع الفيلم من الانهيار، فلقد اعدت اساساً وحسب المواصفات التجاريه لافلام كلود ليلوش لطبعها كأسطوانة يراعى فى مواصفاتها

(*) السكوبيتون هو نوع من الأفلام الكوميدية الموسيقية التي لا يتجاوز زمن عرضها ثلاثة دقائق وكانت تعرض فى أجهزة «الجوك بوكس» فى المراقص وأماكن اللهو خلال الستينيات وبداية السبعينيات قبل ظهور الفيدو كليب.

مواصفات الموسيقى الملموسه بعيداً عن صورتها السينمائية، وليس مواصفات موسيقى الافلام بمعناها الحقيقى التى لا تكتمل إلا بالصورة وبحوارها معها اتفاقاً أو اختلافاً.

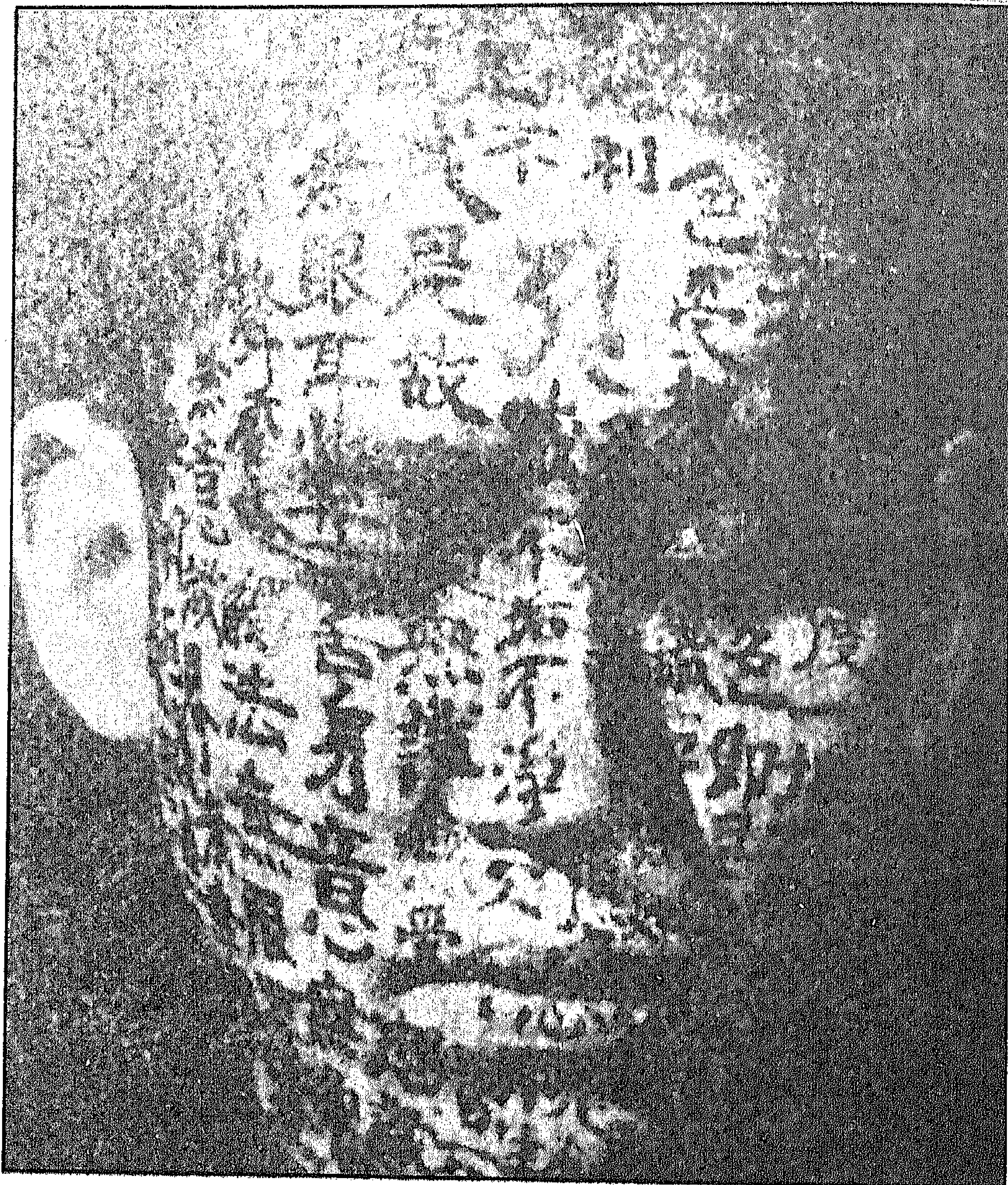
ينفرد هذا الفيلم قياساً إلى فترة تصويره بنغمة شاذة فى إطار السينما السياسيه وقتها، تلك السينما التى كانت تدعوا إلى عالم أكثر عدالة وحريه فى زمن الاحلام والامنيات، ولكن ربما يبدو هذا الفيلم فى الوقت الراهن منسجماً مع الفترة الحاليه، فترة الانحطاط والهزائم وسقوط المعسكر الاشتراكى وهيمنة قوة أو قطب واحد على العالم، وتصاعد العنصرية، وبعث جديد للقوى النازية والفاشيه، وازدياد اغنياء العالم غنى وازدياد فقراءه فقراً .. فإذا ما اعتبرنا أن فيلم «المغامرة هى المغامرة» كان وقت ظهوره بمثابة النبوءه، فإن تحققها على نحو ما لايشير إلى صدقها قدر ما يشير إلى انحطاطها.

الفصل الرابع

«السينما والثقافة القومية»

«كوايدان» نموذج من السينما اليابانية

«كوايدان» نموذج من السينما اليابانية



«كوايدان» اخراج مازاكى كوباياتشى عام ١٩٦٤

يعد المخرج الياباني مازاكي كوباياتشي واحدا من أهم المخرجين اليابانيين المعاصرين ومن أكثرهم نقدا وهجوما على العسكرية اليابانية، فمنذ بداية عمل كوباياتشي بالسينما عام ١٩٤٦ عندما بدأ كمساعد للمخرج (كينوشيتا) عقب فترة طويلة قضاها كأسير حرب في نفس الفترة تقريبا التي سيطرت فيها العسكرية اليابانية تماما على السينما منذ عام ١٩٣٩ وحتى عام ١٩٤٥ بعد تمهيد طويل منذ بداية الثلاثينات في الترويج للعسكرية اليابانية مع العمل على إجهاض نمو الحركة الواقعية أو «سينما البروليتاريا» كما أطلق عليها في منتصف العشرينيات والتي كان كينجي ميزوجوشي واحدا من أهم ممثليها، منذ بداية عمل كوباياتشي في السينما في الفترة التالية مباشرة لتحرره من الأسر الحربي، وتحرر السينما اليابانية أيضا من السيطرة العسكرية،بعد الضربة القوية التي واجهتها مع نهاية الحرب العالمية الثانية، بدا هذا الموضوع وكأنه شاغله الرئيسي ليعبر عن نقده الحاد للعسكرية اليابانية خلال أفلامه الأولى منذ بداية عمله كمخرج عام ١٩٥٢، والذي وصل إلى أقصى درجاته في أفلامه «الحجرة ذات الحوائط السميكة» عام ١٩٥٣ و«النهر الأسود» عام ١٩٥٧ ثم في ثلاثيته «الحالة الإنسانية» المأخوذة عن رواية الكاتب الياباني (جومبي جوميكاوا). ثم انتقل عقب هذه الأفلام إلى محاولة التنقيب عن جذور هذه العسكرية خلال التاريخ الياباني وارتباطها بالنظم الإقطاعية، وامتهان الحياة الإنسانية في فيلمه (هارا كيري) عام ١٩٦٢، كاشفا عن طبيعة العلاقات التي صاغت نظام الساموراي المحارب في جيوش الاقطاعيين والمدافع عنهم.

ولم يكن فيلم (هاراكيري) الذي أخرجه كوباياتشي سوى فضح كامل لبشاعة العلاقات القاهرة التي تحكم ما يبدو كنموذج للشجاعة اليابانية وللنبل والإقدام والإخلاص والتضحية بالنفس كأساس للروح العسكرية اليابانية فيما بعد، حيث تبدو جذور هذه المكونات كنتاج طبيعي للنظام الإقطاعي في اليابان الذي نجح في أن يرسخ قيمه وسلوكياته حتي بعد نهايته، لترتبط هذه القيم ارتباطا وثيقا فيما بعد بالفاشية اليابانية (لاحظ كيف أخذت طريقة الهاراكيري طابعا أكثر حداثة في الانتحار الجماعي للطيارين

اليابانيين بطائراتهم بعد هزيمة اليابان فى الحرب العالمية الثانية).

وفى فيلم (هارا كيرى) يكشف كوباياتشى عن الوجه الآخر للبطولات المرتبطة بالساموراى، ويكشف زيف ونفاق العلاقات التى تحكمها خلال تقديمه لقصة أحد هؤلاء الساموراى الذين ينتهى بهم الأمر إلى البطالة عندما يستغنى عنهم الاقطاعيون ، ولا يصبح بإمكان هؤلاء الساموراى أن يزاولوا أعمالا أخرى معتزين بأمجادهم كرجال حرب أساسا فيطلبون الانتحار بطريقة الهاراكيرى أمام سادتهم الاقطاعيين الذين كفوا عن إعطائهم أية أموال، وتركوهم ينتحرون بطريقة الهاراكيرى وبطقوسها.

ويكشف كوباياتشى فى فيلمه خلال تمرد أحد هؤلاء الساموراى على الانتحار عن زيف ونفاق القيم الإقطاعية التى طالما روج لها فى التراث اليابانى.

وعلى الرغم من البعد الزمنى لموضوع هذا الفيلم عن الحاضر إلا أنه يبدو قريبا منه إلى حد بعيد، ومن هنا تأتى تلك الأهمية البالغة لفيلم «هاراكيرى» ولفيلم «كوايدان» الذى أخرجه كوباياتشى بعده بعامين والذى ينقب خلالهما بوجهه نظر نقدية فى ثقافته القومية محاولا أن يفضح تخلف القيم التى تروج لها. إن ذلك الوضع الذى قد يبدو غريبا لنا يشكل فى واقع الأمر محور كفاحات الكتاب والفنانين التقدميين فى اليابان اليوم، وهم يدركون الخطورة البالغة فى التقرب بالثقافة القومية اليابانية بنوع خاص للخواء الروحى للمجتمع اليابانى الحديث الذى انتقل إلى مجتمع صناعى متطور بصورة قافزة تماما.

ويشرح الناقد اليابانى (ياسوهيرو تاكيوتشى) ذلك الموقف من الثقافة القومية اليابانية فى التقرير الذى قدمه للمؤتمر الثالث للكتاب الأفرو آسيويين في بيروت عام ١٩٧٠ فيقول : «وفى هذا المجال نخشى آن تشعروا أنتم معشر الكتاب الأفريقيين الآسيويين، بالحيرة لموقفنا السلبى أو ربما الحذر، من مسألة القومية.

إن السبب فى ذلك هو المعنى الخاص للقومية اليابانية، فهذه القومية تتصل اتصالا كبيرا وتتأثر بالرأسمالية والحياة القومية، ففى الماضى امتص امبراطور اليابان إحساس الشعب اليابانى بقوميته وجاء الاحتكار الرأسمالى اليوم فى اليابان كى يقوم بنفس العمل.

ونحن نلاحظ بسهولة أن القومية تعنى للأمم الأخرى فى آسيا وأفريقيا مناهضة الامبريالية والاستعمار كما تقوم على أساس المطالب الطبيعية لشعوب المنطقة ولكننا نأمل مخلصين فى فهمكم للسمات الخاصة التى تتصف بها القومية اليابانية واتصالها الوثيق بالرأسمالية، وبدون أخذ ذلك فى الاعتبار فلن يمكن تحقيق التحرر الحقيقى لكل ما هو قومى فى اليابان وهذا فى الواقع ما يقوم به الفنانون الحقيقيون فى اليابان، فهم يحاولون تحرير كل ماهو قومى فى اليابان عن طريق عملهم النقدى الخلاق».

وفى دراسة أخرى لنفس الكاتب عن (المقاومة فى الأدب اليابانى)، يحدد ياسوهيروتاكيوتشى جوانبا أخرى من مسألة التراث القومى اليابانى ويحدد أيضا وسائل المقاومة : «ليس هناك ما يدعو للدهشة عندما تنجذب الجماهير إلى الصور النابعة من المجتمع الاقطاعى» والعصور الوسطى واليابان القديمة بعد أن أصبحت لا ترى شيئا سوى الفراغ فى التمدين الرأسمالى، وبعد أن فقدت آمالها فى المستقبل. ولكنه من غير الممكن إحياء الطاقة الخلاقة الحقيقية لمستقبل هذا البلد فقط بمحاولة التغلب على الشعور بالغربة عن طريق إعادة أحياء اليابان الكمالية القديمة والمجتمع البدائى،ولكى نحيى الطاقة الخلاقة الحقيقية فمن الضرورى أن نتلمس طريقنا إلى المستقبل على أساس التجارب وحياة الشعب المضطهد الذى لم يقربه الكتاب بعد فى اتجاه غير الذى أثبت عدم فاعليته بعد ثلاثمائة عام من تجربة المجتمع الغربى.

وفى اليابان الحديثة توجد قوة سياسية تسعى لإحياء التقاليد الثقافية الحقيقية للشعب، وهذا يجعل من الضرورى إيجاد أشكال فنية جديدة لمحاربة هذه القوى واحيائها للتقاليد(...) وهذا العمل لن يتحقق بنجاح أبدا طالما أننا نغلق أنفسنا داخل حدود ضيقة للأدب الحديث(الخالص) سوف يكون فى مقدورنا أن نفتح إمكانيات الانجاز الناضج لهذا العمل فقط إذا بحثنا عن طرق لجذب قوة بدائية من الصور الموجودة فى المعتقدات البدائية والأساطير والقصص الشعبية، وإذا ما عملنا بشجاعة على تنمية التغير الداخلى فى المسرحيات الدرامية واللوحات والفنون الأخرى وتوحيدها).

إلى أى مدى إذن يطرح كوباياتشى نقده الخلاق لهذا التراث من خلال هذه المعادلة التى يقدمها عدد من الكتاب والفنانين التقدميين فى اليابان اليوم، أى نقد هذا التراث من خلال التراث نفسه، يبدو أن هذه هى المهمة الأساسية التى يكرس لها كوباياتشى فيلمه «كوايدان» أو «الأشباح» الذى قدمه عام ١٩٦٤، فهذا الفيلم لا يقدم بالقصص الثلاث التى يحتويها مجرد سرد لأساطير يابانية قديمة بقدر ما يحاول استعادة مناخ هذه الأساطير نفسها، رعب ميلادها ورعب روايتها وطلاسمها التى يتوقف عليها بعث ماض بتراثه الأسطورى.

ولكننا فى نفس الوقت ومع كوباياتشى بالتحديد لاتبدو لنا هذه الأساطير بكل الرعب الذى يغلفها عندما ينقلها إلى الشاشة إلا دعوة للتحرر من هذا الرعب إنه يمتد فى تناوله لها لتأمل معطياتها، ولكى يحرر المتفرج من هذا التراث فإنه يرد الأسطورة إلى إيماءاتها الاجتماعية وفى زمنها التاريخى ليتأمل متفرجه بعث هذه الأشباح من رقادها فى زمان مختلف، هل ترتبط هذه المحاولة لإعادة سرد هذه الأحداث بالإقطاعية اليابانية التى انتهت منذ أكثر من مائة عام وتجد تجسدها فى هذا المناخ من الرعب الذى يغلف الفيلم بأكمله، أو بشكل آخر من هم الأشباح فى هذا الفيلم؟ هل هم أشباح هذا الماضى البعيد، أطيافه وهى تحوم حول هذه الحضارة الصناعية الحديثة فى اليابان المعاصرة، وهل يشير الفيلم إلى ذلك النمو الذى لايبدو متوازيا بين التقدم الصناعى والعلمى فى اليابان الحديثة وبين تخلف النضج الحضارى للإنسان نفسه؟. إن ذلك فى تقديرى هو المنطلق الأساسى لفيلم كوباياتشى فى محاولة لتجاوز الآثار المدمرة فى التراث القومى على اليابان المعاصرة باستخدام التراث نفسه، ومن خلال استحضار عوالمه وأجوائه وبعثه من جديد ووضعه موضع الفحص من المشاهدين، ويبدو ذلك بشكل أساسى فى بناء الفيلم وأسلوبه ومن خلال التنويعات التى يقدمها فى المقاطع أو القصص الثلاث من الفيلم فى النسخة المخصصة للعرض خارج اليابان بعد حذف الجزء الرابع منها.

إن أشباح هذا الماضى تبعث خلال قصص الفيلم الثلاث لتقدم زوايا مختلفة لنقد هذا

التراث بالتركيز على جوانب محددة تتناولها قصص الفيلم التى تم اختيارها من قصص الرعب اليابانية القديمة.

ففى القصة الأولى «الشعر الأسود» يتم تقديم صورة المرأة اليابانية بوظيفتها ووضعها الاجتماعى فى ظل النظام الاقطاعى فى إطار العلاقات التي تضعها كنموذج للزوجة المثالية بمفهوم المجتمع الاقطاعى، قوة منتجة كذيل للرجل، تخضع بالإضافة إلى قهر العلاقات الاستغلالية القائمة فى المجتمع الإقطاعى لقهر اخر إضافى وهو قهر الزوج، وتخضع له وتتفانى فى خدمته، فهى امرأة عاملة تنتمى إلى الشغيلة وجارية فراش فى آن واحد ولا تثور إطلاقا على وضعها وتتحول إلى مجرد شيء(لاحظ الصورة التى يكرسها العالم الرأسمالى الغربى عموما لأسطورة الزوجة اليابانية فى أمثلة من نوع «طباخة سويسرية وعشيقة فرنسية وزوجة يابانية» وكيف تتناول الأفلام الأمريكية المرأة اليابانية باعتبارها أما فتاة للجيشا صناعتها تسلية الرجال أو زوجة مخلصة تتفانى فى خدمة زوج يضطهدها دائما).

ويقدم كوباياتشى فى هذا الجزء من الفيلم صورة لتشيؤ المرأة فى المجتمع الاقطاعى، تحولها إلى سلعة، إلى كلب مخلص يخضع لهذا الاضطهاد ويستعذبه صورة المرأة كما كرستها العلاقات والقيم الاقطاعية فى اليابان، يهجرها زوجها إلى زوجة غنية. وتظل تنتظره وتخلص له طوال حياتها حتى يعود إليها فى أى وقت يشاء، ويعود الزوج فعلا إلى زوجته ويسترسل كوباياتشى بأحكام شديد ويتظاهر بالخضوع الكامل لهذا المنطق فى مشهد بالغ الرقة تلتمس فيه الزوجة الأعذار لزوجها فى أن يهجرها وتكرس حقه الإقطاعى فى ملكيتها طوال حياتها إلى درجة تسمح للمشاهد اليابانى بوجه خاص ولأى مشاهد يتبنى هذا المفهوم عن المرأة بأن يستمتع بهذه الرقة البالغة التي تغلف (الحق الذكرى) الذى فرضته العلاقات الإقطاعية على المرأة. ويأوى الزوج مع زوجته السلبية تماما والتى لا تعرف سوى الخضوع والوفاء له. وتستعذب آلامها لفراقه وتلعق جراحها بعيدا عنه، وعندما يندمج المشاهد تماما إلى درجة الاستسلام لنموذج وفاء الزوجة اليابانية واخلاصها كما

تعارف عليه سياح التراث اليابانى ومروجى قيمه الإقطاعية، يفجر المخرج هذا المشهد بأكمله، ويستيقظ الزوج ليكتشف أنه لم يكن ينام سوى مع هيكل عظمى لجثة تآكلت ولم يبق منها سوى شعرها الأسود، ويموت رعبا والشعر الأسود يلتف حول وجهه، فلم تكن المرأة بهذا المفهوم سوى شبح، مجرد جثة هامدة لا حياة فيها، من مخلفات علاقات الاقطاع والقهر فى اليابان القديمة. ولن تشعر سواء على المستوى الواقعى أو الرمزى لهذه المعالجة التى يقدمها المخرج لقصة الشعر الأسود إلا بهذه العفونة والزيف الذى يقنع تشيوء المرأة وخضوعها منتحلا قيم الوفاء والإخلاص والتضحية إلى آخر القيم التي تغلف بها العلاقات الاقطاعية علاقة السيد بالعبد، بعزل المرأة عن أى دور اجتماعى فى علاقات أساسها الرق الذى اتخذ فى اليابان فى ظل الرأسمالية صورة جديدة تؤكد على الوضع السلعى للمرأة في نظام الجيشا .

هل انتهت المرأة الشبح؟!.. أن الفيلم وهو يبعث هذه الصورة من أعماق التراث اليابانى لا يقدم سوى توصيفا من خلال رعب هذا التراث نفسه لهذه المرأة وهو يوقظ بصورة مؤرقة تلك الأحاسيس التى يستدرج إليها مشاهديه للاستمتاع بالنموذج الذى يكرسه ذلك التراث لمفهوم المرأة العبد ليدعوا مشاهدى فيلمه إلى تأمل رعب هذه الوضعية بأكملها.

وفى القصة الثانية من الفيلم «هويتشى المقطوع الأذنين» يعيد كوباياتشى طرح موضوعه الأساسى عن العسكرية اليابانية وعن تراثها خلال قصة هويتشى خادم المعبد البوذى الضرير الذى ينشد ملحمة الصراع بين طائفتى الجنجى والهايك. ووقائع معركة «دان - نو - اورا» التى انتهت بهزيمة طائفة الهايك منذ عدة قرون، ويبرع المنشد فى إنشاده إلى الدرجة التى تسيطر عليه تماما أشباح طائفة الهايك، وتمثل له وتدعوه للحضور وسط مقابرها لينشد وقائع الملحمة، ويتنبه الكاهن إلى غياب هويتشى كل ليلة، ويدرك أن أرواح الهايك قد سيطرت عليه وأنها ستنتهى به إلى الهلاك فيتم تغطية جسد هويتشى كله بالتعاويذ ماعدا أذنيه، وعندما تأتى أشباح الهايك لاستدعائه لا تجد سوى أذنيه الغير محجبتين فتمزقهما، ويتخلص هويتشى من سيطرتها المادية ليظل يواصل

إنشاد ملحمتها.

وفى هذا الجزء من الفيلم يقدم كوباياتشي دلالات واضحة تعطى معالجة هذه القصة مضمونا بالغ الأهمية وإشارات ذات دلالات هامة، فمساعد الكاهن يسأل الكاهن عندما يخبره بأن أشباح المحاربين القدماء قد استولت على هويتشى، عما إذا كانت الأشباح (أشباح المحاربين) ستؤدى به إلى الهلاك إذا ظل يتبعها. فيرد عليه الكاهن بأن هذه ا لأشباح إنما تهلك من يؤمن بها.

وعندما يتم تحرر هويتشى من هذه الأشباح فإنه يتحرر منها عن طريق الفن بأن يضع ملحمتهم فى إطار التراث الفنى منشدا له، ومصورا أحداثه لجزء من تراث انتهى،فقد أذنيه عندما سلمهما لنداء أشباحه.

إن هذه القصة تطرح فهمها على المستوى الرمزى، وتطرح أيضا نقاشا عن التعامل مع التراث اليابانى، فلتبق أشباح هذا الماضى وتراثه فى ملاحمه الشعبية دون أن تتسلل إلى حياته الحاضرة لأنها لن تؤدى به إلا إلى الهلاك، ولتبق هذه الروح العسكرية فى مكانها فى الفن والتراث، وفى إطارها التاريخى بما تعكسه دون أن تتسلل إلى الحاضر كقيم مقدسة فى حد ذاتها بصرف النظر عن العلاقات التى أفرزتها. ويبدو انحياز المخرج لهذا المفهوم وهو يصور معارك الجنجى والهايك، فهو لا يقدمها هنا بصورة واقعية وإنما يقدمها خلال النقوش القديمة التى تحكى وقائع هذه الملحمة، بتصوير النقوش أولا ثم تقديم المعركة خلال الجو الذى توحى هذه النقوش به وبتقاليد التصوير اليابانى تماما، بحيث يبدو كما لو كان يبعث الحركة فى هذه النقوش نفسها، السماء المرسومة، بتموجات من اللون الأحمر والبحار المتلئة بالدماء والماكياج لوجوه الممثلين بنفس الألوان الموجودة بالنقوش القديمة وكذلك الملابس بينما يخضع أداء الممثلين في هذا الجزء لإيقاع هادىء للغاية ينتقل من سكون إلى سكون بحركات بطيئة، ويخضع تكوين الكادرات أيضا لنفس تكوين النقوش التي تصور الملحمة فى كادرات يحفها الضباب من كل جانب، ولكن على الرغم من الطابع السكونى الذى يغلب على تصوير الملحمة يبرز عنف الحرب بين طائفتى

الجنجي والهايك وبشاعتها فى آن واحد، ويبرز أيضا الطابع الوحشى لها فى مشاهد انتحار شخصيات الهايك دون أن تستسلم وذلك بأسلوب ملحمي تماما يقوم فيه اثنان من خدم المعبد بأداء ما يشبه الفواصل الهزلية بين أجزاء الملحمة بصورة تقطع الاندماج تماما على مستوى رواية الملحمة وعلى مستوى استغراق المتفرج مع سيطرة الأشباح على هويتشى، تلك السيطرة التي تكلفه أذنيه كجزاء على خضوعه لها، ولايجد وسيلة للتخلص من هذه السيطرة إلا بأن يضعها فى مكانها بالفن، مرددا أناشيده لترقد الأشباح فى قبورها فى سلام ولا تبعث من جديد كما يعلن فى نهاية هذا الجزء من الفيلم.

ولكن المخرج إذا كان قد تناول الجزئين الأول والثانى من الفيلم بتصوير وقائع القصص التى تناولها من التراث ليطرح مفهوما مغايرا من خلالهما، فإنه فى الجزء الثالث «فى قدح من الشاى» يؤكد وجهة نظره تماما فى الموضوع بأكمله، حيث يمزج بصورة مدهشة بين هذه الأساطير فى التراث اليابانى وبين وجهة نظره وبين إحساسه تجاهها، وفى الواقع فإن الجزء الأخير فى الفيلم كما يصوره كوباياتشى لايمكن عند ربطه بالجزئين السابقين وبسياق الفيلم بأكمله أن يؤخذ على أنه مجرد (نكتة) أو دعابه كما حاول بعض النقاد أن يصوروه عند تناولهم للفيلم، تلك النظرة التي عكست لديهم ليس مجرد عدم فهم للفيلم فحسب وإنما عكست أيضا تعاملا بليدا معه أدى إلى استسلامهم لكل ما رفضه الفيلم فى جزئيه السابقين.

ففى قصة (فى قدح من الشاى) يتحدث أحد الكتاب اليابانيين عن القصص الناقصة فى التراث اليابانى والتى قد يكون السبب فى عدم إتمامها خلافا مع الناشر أو كسلا من الكاتب أو موته فجأة أو حادث مفاجيء حدث له، ويضرب الكاتب مثلا على ذلك بقصة أحد الحراس ظهر له ذات يوم شخص فى قدح الماء، وكلما سكب الماء وملا القدح من جديد ظهر له نفس الشخص فيحطم القدح وفى المساء أثناء نوبة حراسته يظهر له الشخص الذى رآه فى القدح فيهاجمه ويجرحه بسيفه ويختفى من أمامه وعندما يعود إلى منزله يزوره ثلاثة أشخاص أثناء الليل ويخبرونه بأنه قد أصاب سيدهم بجرح وأنه سيعود لينتقم

منه، فيهاجمهم بسيفه وبرمحه وهم يختفون من أمامه ثم يظهرون حوله من جديد، وهنا تنتهي المخطوطة الناقصة وتنتهي رواية الكاتب، ويأتي الناشر بحثا عن الكاتب فلا يجده، وتذهب زوجة الكاتب لتعد الشاي للناشر فتتراجع رعبا وتهرب ويتقدم الناشر ليعرف السبب في فزعها فينتابه الرعب هو الاخر ويهرب، وفي وعاء الماء نجد صورة الكاتب نفسه داخله وهو يشير للمتفرجين وينتهي الفيلم.

إن هذه القصة رغم طرافتها الظاهرية تعكس موقف صانعي الفيلم من كل الأحداث التي قدموها، فمن يستسلم لهذه الأشباح التي تقدمها هذه الحكايات من تراثه، لن يصبح إلا شبحا. وطوال العرض إذا ما كان هناك ثمة استسلام من مشاهدي الفيلم لقصص الأشباح القديمة التي يصورها، فإن هذه الرواية المرعبة الناقصة عن الأشباح لن تصبح سوى (نكتة) اذا ما أطلت عليهم في مقاعدهم على أنها تحدث في أيامنا هذه، وإذا لم يكن أيا من المشاهدين قد فهم الدلالات التي ركز عليها المخرج في فيلمه، وظنوا أن موضوع الفيلم هو مجرد قصص عن الأشباح لا ما تمثله في تراثهم، فإنهم على الأقل سيضحكون وينسوا موضوع الفيلم بأكمله.

إن هذه النهاية لفيلم كوايدان تسجل فهما حقيقيا من المخرج للجمهور الذي يخاطبه، فهو يتعامل معه دون أن ينسى بأنه عليه أن يحصن المشاهد من أية أوهام قد تتسرب إليه، حتى لو محا أي أثر من نفس المشاهد الذي لا يتعامل مع الفيلم من خلال الزوايا المحددة التي يركز عليها في تناوله لقصص الرعب في التراث الياباني. إنه يفضل ببساطة أن تنسى فيلمه بأكمله إذا لم يصلك ما يريد أن يعبر عنه، وإذا لم يثر لدى المشاهد طرحا أكثر عمقا لهذه القضايا التي تشغله، فليس ثمة مكان لكاتب أو فنان يتعامل مع هذا التراث دون وجهة نظر نقدية تجاهه، سوى أن يصبح جزءا منه حتى ولو مجرد شبح في قاع فنجان من الشاي، وليس لمشاهد مدمن لأفلام الهروب والتسلية يريد أن يستمتع بحكايات وهمية عن الأشباح إلا تلك النهاية الساخرة لتكشف له سخف الجانب الذي حاول أن يتعامل مع الفيلم من خلاله.

ويقدم كوباياتشي فيلمه بأسلوب سينمائي مستمدا من المفهوم الياباني للمشهد ولشكل البناء الفيلمي، الذي كثيرا ما يساء فهمه لدى عدد من المشاهدين والنقاد الذين يتعاملون معه قياسا على الأشكال السينمائية المعتادة كما عرفت في السينمتين الأمريكية والأوروبية، والتي شكلتا نمطا خاصا من البناء الفيلمي كرسته التنظيرات المختلفة لفن السينما. ويبدو الطابع العام للسينما اليابانية وأسلوب بناءهامختلفا إلى حد كبير. فهذه السينما التي عرفت خارج اليابان في وقت متأخر نسبيا عقب فوز «راشومون» لكيروساوا بجائزة مهرجان فينيسيا عام ١٩٥١، تقدم تكوينا يابانيا خاصا للشكل الفيلمي، فتركيب المشهد الياباني يعتمد على تراث حضاري خاص يستمد وجوده من تراثه التصويري ومن إيقاعاتهاالخيالية وتقاليده الحضارية.

ويقدم فيلم «كوايدان» نموذجا حقيقيا لهذا الشكل السينمائي الياباني. ونلاحظ هذه الخصائص للشكل الفيلمي خلال عدد من العناصر: زاوية الرؤية، تركيب المشاهد. إيقاع الفيلم. استلهام الفن التصويري الياباني.

فزاوية الرؤية في جميع لقطات الفيلم تقريبا. تقدم من مستوى رؤية منخفضة نسبيا، هو تقريبا مستوى الرؤية الذي يتيحه نظام تأثيث البيت الياباني بحصير (التاتامي) الموضوع على الأرض وعلى المصاطب المنخفضة، حيث فرض هذا النظام تحديد هذا المستوى للرؤية لإمكانية متابعة الأحداث في السينما اليابانية، وفي فيلم «كوايدان» أخذت الكاميرا هذا المستوى في جميع اللقطات تقريبا باستثناء اللقطات الخارجية التي تأخذ فيها مستوى للرؤية يمكن منه متابعة الأحداث التي تجري، ومرة واحدة تقريبا في الفيلم كله أخذت الكاميرا زاوية التصوير من أعلى لتصور صراع الرجل من شعر زوجته في قصة (الشعر الأسود) في مشهد النهاية.

وإذا كانت زاوية الكاميرا تتخذ من نظام المعيشة في البيت الياباني أساسا لتحديدها، فإن إيقاع الفيلم مستمد من اللغة اليابانية ومن أسلوب أداءها المرتبط أساسا بالعقيدة البوذية. حيث يرجع بطء إيقاع الفيلم الياباني عموما إلى المفهوم الياباني للوقفات الغير

منطوقة بين كلمتين، والوقفات بين لحظة السكون ولحظة الحركة، وترتبط فترات السكون هذه بالتصور الياباني والتقاليد البوذية عموما في التعبير بالصمت وبالفواصل بين الحركات المختلفة عما لايمكن للكلمات أو الإيماءات أن تعبر عنه، وهو يعكس ذلك الجانب التأملي لدى اليابانيين بجذب الانتباه وتأمل ما بين الأحداث نفسها، والإيحاء بمدلولات أكثر عمقا عما تقدمه الكلمات والإيماءات والحركة نفسها، وهو أيضا العامل الأساسي الذي يتحكم في تركيب الفيلم نفسه، فاللقطات تعتمد في تركيبها على ترك هذه المسافة بدرجة كافية لتأمل مضمون كل لقطة. وملاحظة ما بين اللقطات في المشهد الواحد، والواقع أن ذلك الإيقاع التأملي للمشهد الياباني في السينما هو ما يتيح هذا النقد الخارجي لبطء إيقاعاتها بالمفهوم الذي أرسته تقنينات السينما عن بقاء الأزمنة القوية وحذف الأزمنة الضعيفة. وهو مفهوم مختلف تماما لدى اليابانيين، فالزمن الضعيف نفسه في لحظات السكون هو زمن قوي تماما، إنه زمن التأمل والرؤية والإيحاء بما تعجز الكلمات والصور عن تقديمه.

وفي نفس الوقت فإن حركة الكاميرا في السينما اليابانية عموما ترتبط بالفن التصويري الياباني. ويقدم فيلم «كوايدان» نموذجا بارزا لهذا الارتباط في تصويره لأحداث الفيلم. حيث يبدو الارتباط الواضح في تصويره بفن (الكاكي مونو)، وهو فن تصوير القصص التراثية على اللفائف، بحيث يبدأ بسط اللفائف من اليمين إلى اليسار (لاحظ اتجاه حركة الكاميرا في الفيلم) . ويبدو ذلك واضحا عندما تتوفر نفس المادة التصويرية لملحمة الصراع بين طائفتي الجنجي والهايك في قصة «هويتشي المقطوع الأذنين» عندما تستخدم نفس الرسوم التي تصور الملحمة ويعاد تصويرها. ويبدو ذلك واضحا أيضا في تصوير أحداث الفيلم، فنادرا ما تتابع حركة الكاميرا حركة الممثل، تحدث الحركة في مكانها تقريبا بينما تتحرك الكاميرا على الأماكن المختلفة وبصورة لايتم معها التركيز على الحدث نفسه قدر ما تترك هذه الفواصل الفرصة اللازمة للتأمل، حركة الكاميرا تبدو وكأنها تبسط لفائف (الكاكي مونو) المصورة، وتتحرك على عناصرها، بينما

تبدو صور الفيلم بنفس أسلوب هذه الرسوم، وقد لجأ المخرج بصورة خاصة للتأكيد على طابع الفن التصويرى اليابانى فى الجزء الثانى من فيلمه، إلى فصل تحدد الصورة بإطارها عن طريق التموجات الضبابية عند أطراف الكادر موحيا بنفس الإيحاء الذى يقدمه الفن التصويرى اليابانى بلا نهائية اللوحة وعدم تحديد إطارها.

وتبدو هنا الحفاوة من جانب المخرج بتراثه القومى، إنه كما قررنا من قبل فيلم يطرح وجهة نظر من التراث القومى من خلال التراث نفسه. وهو بقدر استجابته لمكوناته الثقافية واستلهام فنونه كوسيلة للاتصال بجماهير مشاهديه، قدر ما ينجح فى طرح وجهة نظره وموقفه من جوانب معينة فى تراثه القومى، مؤكدا خلال عمله النقدى الخلاق هذا على تنمية التغيير الداخلى لثقافته القومية بتصديه لجوانبها المتخلفة.

الفصل الخامس

«السينما.. نظرة إلى الأعماق»

١- وجها لوجه لانجمار برجمان

٢- ووجها لوجه مع انجمار برجمان

«وجها لوجه» لانجمار برجمان



ليف أولمان فى فيلم «وجها لوجه» اخراج انجمار برجمان عام ١٩٧٥

«وجها لوجه»

● تتابع المشاهد :

– فى شقة جينى، لقطة كبيرة لوجه جينى (ليف أولمان) وهى تنظر أمامها بشرود وتدير وجهها ثم ترتدى نظارتها وتطرق بوجهها، لقطة عامة نكتشف فيها شقة خالية، جينى تترك الحقيبة التى تحملها وتدخل إلى إحدى الغرف الخالية، لايوجد أى شىء بالغرفة سوى كرسى وتليفون موضوع على الأرض، جينى تنحنى وترفع سماعة التليفون، تطلب رقما وتتحدث إلى جدتها وتخبرها بأنها ستخلى الشقة من اخر قطعة متبقية من الأثاث ثم تمر بالمستشفى وتذهب إليها فى الثامنة،.

– فى حديقة منزل جينى، جينى تستقل سيارتها وتنصرف.

– فى المستشفى، جينى تتحدث مع مريضتها ماريا المصابة بمرض نفسى «ستشعرين بتحسن»، لقطة كبيرة لوجه ماريا التى تحدق أمامها بذهول وتتحسس شفتيها ثم تمد يدها إلى ثديها وتعتصره، جينى تحدثا ماريا بأن جو المستشفى خانق ويجب فتح النوافذ لتجديد الهواء، جينى تنظر بإمعان لماريا «أننى أعرف أنك تتظاهرين.. ماجدوى ذلك؟»، ماريا ترفع يدها وتتحسس وجه جينى وهى تردد بذهول أسماء الأجزاء التى تتحسسها «حاجب.. جبهة.. عين.. فم»، جينى تمنع ماريا من الاستمرار وتنهاها عن فعل ذلك، ماريا ترفع يدها إلى فهمها بذهول «مسكينة يا جينى.. مسكينة يا جينى».

– أمام منزل الجدة، منزل من طراز عتيق يعود إلى العشرينيات من هذا القرن، تتوقف سيارة جينى وتخرج منها وهى تحمل حقيبتها وتدخل المنزل .

– فى منزل الجدة ، منزل من طراز معمارى عتيق له نوافذ زجاجية ضخمة تحمل رسوما من الزجاج المعشق لورود وأزهار كبيرة، جينى تصعد السلم إلى منزل جدتها، امرأة عجوز متشحة بالسواد وتضع نقابا أسودا شفافا على وجهها تنزل السلم وترمق جينى بنظرة جامدة، جينى يعتريها القلق ثم تضغط على جرس الباب فتفتح لها جدتها وتعانقها مرحبة بها وتخبرها بأنها كانت فى انتظارها مع جدها، جينى تتجه إلى جدها

وتقبله وتخبرهما بأنها قد حضرت لتمضية شهرين معهما وأن زوجها أريك لديه اجتماع في شيكاغو، جدتها تصطحبها إلى حجرتها القديمة التي قضت فيها طفولتها وتخبرها بأنها قد أعدت لها مفاجأة بأن أحضرت أثاث غرفتها منذ أن كانت طفلة من حجرة السطح.

- فى غرفة المعيشة بمنزل الجدة، الجدة تعد الإفطار، الجد يجلس فى إعياء وهو يتأمل حوله صامتا، الجدة تسأل جينى عن ابنتها آنا فتخبرها بأنها ذهبت إلى معسكر لركوب الخيل ولديها صديق يكبرها بثلاثة أعوام ويحدثها عن الثورة العالمية، الجدة تبدى دهشتها من هذه العلاقة، جينى تخبرها بأن آنا فى الرابعة عشرة من عمرها وتستطيع تدبير أمورها وبعد المعسكر ستذهب آنا إلى الجنوب عند أحد الأصدقاء وستعود مع بدأ الدراسة فالبيت الجديد سيكون معدا قريبا والبناؤون قد وعدوا بالانتهاء منه فى الخريف وأنها قد تذهب هى وأريك إلى إيطاليا حيث ستعمل هناك كرئيسة للأطباء «إنى أحب عملى أينما يكون.. أنى مثلك» . يسود الصمت بين جينى وجدتها بعد الإفطار ثم تقطع الجدة الصمت وهى تسأل جينى بقلق عما بها وهل كل شىء على ما يرام، جينى تفهم أن المقصود بالسؤال أن جدتها تشعر بأن هناك شىء غير عادى ألم بها فتخبر جدتها بأنها لم تسترد صحتها تماما من الانفلونزا التى أصيبت بها فى الربيع وأنها بحاجة إلى فيتامينات.

- فى غرفة نوم الجد، الجد فى الفراش وهو يتأمل فى ألبوم عائلى للصور، جينى والجدة يتوجهان إليه لتحيته قبل النوم، الجدة تخبر جينى بأنه يحب تأمل الصور العائلية، صور لجينى وهى طفلة ونفهم من حديث الجدة أنها كانت الطفلة المفضلة لأبويها، أمام صورة لجينى وهى طفلة ولوالدها ووالدتها والجد والجدة تحكى الجدة «صيف ٤٢.. كنا كثيرين وقتها»، الجدة تربت على الجد وتقبله وتنصحه بألا ينظر كثيرا للصور فهذا يؤلم عينيه، الجد يترك الألبوم.

فى غرفة جينى، جينى راقدة على الفراش وهى تقرأ كتابا ثم تضعه إلى جوارها وتطفىء النور وتنام، (زوم إن) ناعم على رأسها، جينى تدير وجهها تجاه الكاميرا فى لقطة

مكبرة وتتقلب على جنبها، إنها تعانى من كابوس ما ثم تقوم فجأة وتنظر أمامها فترى السيدة العجوز المتشحة بالسواد التى قابلتها عند مدخل المنزل وقد رفعت النقاب الذى يغطى وجها وهى تحدق فيها وتقترب منها، جينى تنظر تجاهها باضطراب وتهم بالصراخ ثم تسقط على الفراش، جينى تحملق فى فزع ثم تقوم من مكانها وتضىء النور وترتدى روبا وتخرج من الغرفة وتتجول ذاهلة فى المنزلة.

– فى المستشفى، جينى تتحدث إلى الدكتور وانكل عن مريضتها ماريا التى تعالجها منذ شهرين وكيف أنها لا تستتجيب لعلاجها، وانكل يرى ضرورة اخراج ماريا من المستشفى لأنه لايمكن ابقاءها دون علاج أكثر من ذلك، جينى تخبره بأن ماريا حساسة ومليئة بالعواطف فيحدثها وانكل عن عدم جدوى كل ذلك مع العذاب الذى يسببه المرض العقلى وأنه قد تأكد منذ عشرين عاما من عقم وسائل التحليل النفسى ووحشيته فالمرض العقلى هو أقسى أنواع العذاب ويليه فى ذلك علاج المرض نفسه ثم يقول لجينى «المجانين يخلقون المجانين وكذلك السياسيين يمكنهم أن ينشروا تعاليمهم فى الدنيا كلها»، وانكل يدعو جينى لحضور الحفل الذى تقيمه زوجته لصديقها الجديد الممثل سترومبرج الذى يصغرها بستة عشر عاما، جينى تسأله إذا ما كان سترومبرج شاذا فيجيبها بالإيجاب ويخبرها بأن زوجته تحب أصدقاءه الصغار أيضا وأنها مثل أم لهم جميعا.

– فى منزل وانكل، اليزابيث وانكل وهى امرأة فى حوالى الخمسين من عمرها ترحب بجينى، صوت موسيقى صاخبة ينبعث من الداخل، اليزابيث تصحب جينى إلى مكان الحفل وتقدم لها صديقها مايكل وصديقه لودفيج، اليزابيث تقبل مايكل وتحدث جينى أنها تحبه بجنون ثم تلتفت إلى توماس (أرلاند جوزيفون) وهو شخص ملتحى فى الأربعينات من عمره وتخبره بأنهم سيذهبون إلى الباهاما قريبا لمدة ثلاثة أسابيع ثم تقدم توماس لجينى باعتباره طبيبا يتجول فى البلدان النامية ليعلم النساء وسائل منع الحمل وتنصح جينى أن تتوجه إليه ما إذا صادفتها متاعب فى الحب، أليزابيث تنظر تجاه فتاتين فى ثياب شفافة إلى جوار دلو به شمبانيا وتعلق قائلة لجينى «تخيلى لو كنا ارتدينا ثيابا

شفافة كهذه» ثم تصب كأسا من الشمبانيا لجينى فى مقدمة الكادر بينما نشاهد فى الخلفية مجموعة من الشباب وهم يرقصون وتتحدث إلى جينى «مايكل معقدا جدا، أحيانا أخاف منه، أما لودفيج فهو سيء الطبع، بصفة عامة يمكننى أن أقول أننى سعيدة.. لقد وصلت إلى قرار باننى ممتنة فى خضوع. ليس فقط لهذه العلاقة مع مايكل وإنما لأننى أعرف مشاعرى وإحساساتى.. ليس ثمة فجوة بين نفسى وبين ما أمر به. جينى تعلق : إننى أحسدك، تنصرف اليزابيث، توماس يقترب من جينى ويتحدثان عن مريضتها ماريا ثم يدعوها للذهاب معه إلى مطعم قريب.

- فى منزل الجدة، جينى تحدث صديقها مارتن فى التليفون وتعتذر عن لقاءه.

- فى الطريق بالقرب من المطعم، جينى وتوماس يتلقيان، جينى تتردد فى الدخول إلى المطعم، تقرر فى النهاية التوجه إلى منزل توماس فتستقل سيارته ويتجهان إلى منزله.

- فى شقة توماس، غرفة معيشة مزدحمة بالكتب، بها بيانو ومجموعة من النوت الموسيقية، توماس يدعو جينى لتناول كأسا أو شرب القهوة، جينى تسأله عن النوت الموسيقية فيخبرها أنها لزوجته، جينى تسأله إذا كانت زوجته قد ماتت فيخبرها بأنهما قد تطلقا منذ سنوات، جينى تخبره بأنها بعيدة عن زوجها لمدة ثلاثة أشهر وأن لها عشيق ليس فى نصف رقته وأنه سيكون لديها منزل جديد فى الخريف القادم، توماس يهنئها ويبدأ فى مغازلتها ويسألها عما إذا كان صدرها جميلا، جينى تنهى الحديث طالبة منه أن يستدعى سيارة أجرة لتنصرف، توماس يسألها «هل يمكن أن نكون أصدقاء؟.. لاتسخرى منى..إننى جاد»، جينى ترد بلهجة باردة ساخرة «أريد فقط أن أعرف كيف سنذهب من هنا إلى غرفة نومك وكيف سنتغلب على سخافة خلع الثياب وأى تكنيك رائع ستستخدمه لإرضائى وإرضاء نفسك وكيف تتوقع رد فعلى وكيف لا يحملك سلوكي على أن تخجل من لهجتى الخائبة» توماس يتأملها ويقول لها هامسا «إنك رائعة»، جينى تواصل «إننى جادة عندما ينتهى كل شيء هل ستسود الرقة والصمت بيننا تتوهج سيجارة فى الضوء الرمادى؟ أم سيجرى بيننا حديث عصبى موجز عن المرة القادمة ونحن نتبادل أرقام

تليفوناتنا»، يقومان من على الأريكة وتشكره جينى على الأمسية الظريفة، يعرض عليها أن يوصلها بسيارته فتصر على الذهاب بمفردها، يطلب سيارة أجرة بالتليفون ويتفقان على لقاء آخر يقترح فيه أن يتوجها إلى السينما أو الكونسير، توماس يوصلها إلى سيارة الأجرة وتنطلق بها.

– فى منزل الجدة ، جينى تدخل وتجلس إلى أول مقعد يصادفها فى أحد الأركان وتسند رأسها إلى الحائط، يدخل الجد فى رداء نوم قصير ويتجه إلى منضدة مزدحمة بصور عائلية موضوعة فى أطر صغيرة ثم يتجه إلى ساعة الحائط العتيقة ويفتحها ويضبط عقاربها، تدخل الجدة وتسأله عما يفعل بالساعة، الجد يرد عليها بأن الساعة تقف باستمرار، تقول له الجدة بأن الساعة تسير بانتظام وأنه إذا ظل يعبث بها فستتعطل، الجد يجلس شاردا ومعاناة داخلية شديدة تبدو على وجهه، الجدة تحاول أن تزيل مخاوفه «لقد طمأننى المحامى على حالتنا المالية ولن أرسلك إلى الملجأ.. أن هذه الأشياء فى مخيلتك»، الجدة تهدىء روع الجد وتعده بالتوجه إلى الريف صيفا وهناك ستحس حالته فيغمغم الجد الكبير «جحيم» ثم ينفجر باكيا، جينى تراقب ما يدور بين جدها وجدتها من خلف الباب فى تأثر بالغ، الجدة تهدىء الجد وتعانقه وتربت عليه وتدعوه للرقاد فى فراشها ليشعر براحة أكبر، الجدة تتعامل مع الجد كما لو كان طفلها بينما هومشغول بالبحث عن أحد فردتى خفه الذى يصر على أنه لا يجده فى خزانة الثياب رغم أنه قد وضعه بنفسه بينما الجدة تسحبه معها، جرس التليفون يدق، جينى ترفع السماعة وينتابها القلق ويبدو الذعر على وجهها وهى تتساءل «من هذا؟» ثم تضع السماعة فى توتر وقلق شديدين ثم تستقل سيارة متجهة إلى منزلها.

– فى منزل جينى، جينى تدخل المنزل وتتجول فيه وهى تنظر حولها ثم تصعد للطابق الثانى، الكادر منقسم فى منتصفه تماما بالحائط الذى يفصل بين حجرتين فى الطابق الثانى، فى النصف الأيمن نشاهد ماريا فى قميصها الأبيض راقدة على الأرض ومتكومة على نفسها، تدخل جينى وترى ماريا على هذا الحال فتهرع إلى الحجرة الأخرى فى

النصف الأيسر من الكادر وتدير قرص التليفون بسرعة وتوتر وفجأة يدخل رجل غريب من الطرف الأيسر من الكادر ويمنع جينى من الاتصال، جينى ترجوه «يجب نقل ماريا إلى المستشفى بسرعة» الرجل يمنعها بعنف «لاداعى للاستعجال»، فى النصف الأيمن وفى الجزء الظاهر من الغرفة حيث ترقد ماريا يدخل شاب عارى الصدر ويرتكز على الحائط وهو يدخن، فى النصف الايسر جينى تسأل الرجل الغريب عما فعله بماريا فجيبيها بأنه يمكنه أن يساعدها ولا حاجة بها لسيارة إسعاف، جينى تقترح عليه أن يخرج دون أن تبلغ عن اقتحامه للبيت وستأخذ ماريا معها، الرجل يخبرها بأن ماريا اتصلت بهم أثناء الليل فتوجهوا إلى المستشفى وأخذوها وطلبت توصيلها لجينى على الفور فحضروا إلى المنزل ولم يجدوا أحدا فتسللوا من النافذة ثم اتصلوا بالمستشفى وعرفوا رقم تليفون جينى عند جدتها، الشاب العارى الصدر ينتقل من الغرفة فى النصف الأيمن إلى الغرفة الأخرى فى النصف الأيسر ثم يمسك بجينى ويلقيها أرضا محاولا اغتصابها بينما يمسك الرجل الآخر بها مساعدا إياه على اغتصابها، يقوم الشاب وهو يقفل فتحة بنطلونه قائلا «لا شك أنها متصلبة جدا»، الرجل يمسك بحقيبة جينى ويخرج ما بها من النقود وهو يقول أن بعض النساء على استعداد للدفع مقابل مضاجعتهن ويناول جينى سماعة التليفون قائلا بأن بإمكانها أن تتصل الآن، الشاب والرجل يخرجان وتتصل جينى بالعيادة النفسية بالمستشفى طالبة إرسال سيارة إسعاف على الفور.

– فى الكونسير، عازفة بيانو تعزف موسيقى حجرة لموتسارت، الشموع تملأ المكان، توماس وجينى بين الحضور الذين ينصتون للموسيقى باستغراق شديد، جينى تتوجه مع توماس فى سيارته إلى منزله.

– فى شقة توماس جينى تتظاهر بالمرح «ساعات هامة نمر بها.. ساعات معينة مثل الآن»، توماس يسألها إذا كانت تشعر بذلك فى هذه اللحظة فتجيبه بأنها ممتنة لوجودهما معا وأنهما كانا سخيفين فى أخر مرة ثم تسأله عن حبوب منومة وأنها تريد بالحاح حبة أو حبتين ثم تنام فى فراشه دون أن يمارسا الجنس «ستمسك بيدى إذا اقتضى الأمر.. ألا

توافق؟» توماس يعطيها حبة منوم وينصحها ألا تشرب لأن الجرعة التى تحتويها الحبة قوية جدا ولكنها لاتترك أية عواقب ويكفى آن تشرب قهوة فى الصباح لتستعيد نشاطها، تطلب جينى من توماس أن يوقظها مبكرا حتى تكون فى عملها فى الثامنة والنصف، فى الطريق إلى الفراش جينى تحدث توماس «إذا جعلت كل شىء معتادا فسيكون معتادا.. هكذا الحال معى.. ألا توافق».

– فى الفراش، توماس فى ملابس النوم وهو يقرأ كتابا، جينى ترقد إلى جواره وتتحدث هامسة، ببعض الذهول «لقد حدث شيئا غريبا.. عندما كنت فى المنزل كان هناك رجلان وحاول أحدهما اغتصابى .. كنت خائفة فى البداية ثم شعرت أن هذا مضحك، وفجأة وفى لحظة يأس أردت أن يتم ذلك»، توماس يتأملها «أتظنين أن ذلك كان غريبا؟» جينى تغمض عينيها باعياء «اننى متعبة.. كان الغريب فى الأمر هو عدم قدرتى على الاستجابة له بقدر رغبتى فى ذلك. كنت متصلبة وجافة.. لا أفهم لماذا»، جينى تنفجر فى ضحك عصبى بصورة هستيرية وتقوم من مكانها «سامحتى..إنى آسفة»، توماس ينظر تجاهها بدهشة بينما تعود لضحكها العصبى وتدفن رأسها فى الوسادة «لايمكننى أن أفهم»، توماس يطلب منها أن تحاول الجلوس وأن تأخذ نفسا عميقا، جينى تلتقط أنفاسها ثم تعود للضحك الهستيرى الذى يكاد أن يتحول إلى بكاء وصراخ، توماس يحاول تهدئتها ويعانقها ويربت عليها، جينى تصرخ بهستيريا «لا أريد لا أريد» ثم تقوم وتجلس على المقعد وتضىء الأباجورة وهى تلم الروب حول جسدها «أريد العودة.. استدع سيارة أجرة ولا تصحبنى.. سينتهى كل هذا»، جينى تواصل الضحك الهستيرى الأشبه بالبكاء، توماس يقترب منها «هل استدعى طبيبا؟» ، جينى تبدأ فى السيطرة على نفسها «إننى متعبة فحسب.. أريد الذهاب للبيت.. أريد العودة والنوم..ليس بى شىء على الإطلاق»،جينى تقوم من مكانها ، توماس يسألها عن حالها فتقول أنها أفضل ، توماس يصر على توصيلها للمنزل ويتركها ليرتدى ملابسه وهى تنظر أمامها بأعياء.

– أمام منزل الجدة،، جينى تعتذر لتوماس «إنى آسفة.. كنت فظة».. توماس ينصح

جينى بأن تأخذ يومين أجازة كى تستريح، جينى تبتسم فى أعياء «سأنام عدة ساعات وسيصبح بعدها كل شيء على ما يرام.. فى المرة القادمة سنتحدث عنك فقط».

– فى غرفة نوم جينى، جينى تستيقظ من نومها بينما جدتها تقدم لها الإفطار وهى تخبرها بأنها قد نامت طوال النهار، وطوال الليل جينى تسألها عن اليوم فتخبرها جدتها بأنه السبت وبأنها قد اتصلت بالمستشفى وأخبرتهم بمرض جينى، جينى تبدى دهشتها من أنها قد نامت أربع وعشرين ساعة متواصلة، جينى تتناول القهوة وبعض الشطائر بينما جدتها تحدثها بأنها قد لاتستطيع البقاء فى البيت معها وتدعوها للذهاب معها ومع جدها للريف حيث تلقيا دعوة لذلك، جينى تعتذر لجدتها وتطمئنها بأنها ستكون بخير بمفردها وأنها واثقة من ذلك، الجدة تنصرف بعد أن تطلب من جينى أن تتصل بها إذا ساءت حالتها، لقطة مكبرة لوجه جينى وهى تحدق أمامها وتسمع أصوات أجراس الكنائس، جينى تغمغم «لابد من أن اليوم الأحد»، جينى تنهض من فراشها «سأنهض وأتناول شيئا.. أشعر ببعض التعب ولكن القلق قد زال وهذا هو المهم.. خطوة واحدة في كل مرة.. وجبة خفيفة.. بعض المشى.. كتاب لطيف و ربما سينما».

– فى الحمام، جينى تغسل وجهها وتجففه.

– فى المطبخ، جينى تعد الشاى وتتناوله تفتح الراديو فتنبعث موسيقى، جينى تغلق الراديو وتخرج من المطبخ.

– فى غرفة المعيشة، جينى تتناول سماعة التليفون وتطلب رقما «توماس .. هذه جينى.. أردت الاعتذار عن سلوكى آخرة مرة.. هل تدعوني إلى السينما هذه الليلة»، جينى تنظر أمامها فجأة فترى المرأة العجوز المتشحة بالسواد تحملق فيها بعينيها الجامدتين، جينى تحملق فيها ثم تستدير ناظرة أمها بذهول، تنزل يدها بسماعة التليفون وتستدير وهى تتجنب رؤية المرأة وتحدق أمامها ثم تستدير وتنظر تجاه غرفة المعيشة حيث الصور العائلية ذات الأطر الصغيرة والمكتبة وتتجول فيها مع صوت رنين التليفون، جينى تتحسس أحد المقاعد وهى تحملق بذهول ثم تتجه إلى غرفتها.

– في غرفة جينى،. جينى تغلق النافذة يتوقف صوت رنين التليفون، جينى تجلس على طرف الفراش وتتناول كمية من الأقراص المنومة وتبدأ فى ابتلاعها بالماء، تعود لأخذ كمية الأقراص وتبتلعها جميعا، تصب الماء من جديد وتواصل تناول الأقراص حتى تأتى على جميع الأقراص التى بالزجاجة، تنظر أمامها وتردد «لست خائفة.. لا أشعر بوحدة.. لست حزينة بل أشعر أننى بخير» تستلقى على الفراش وتنظر فى ساعتها، تترنم بموسيقى وهى تتحسس النقوش على ورق الحائط. يدها ترتفع مواصلة متابعة مسار النقوش على ورق الحائط وهى مستمرة فى الترنم، لقطة مكبرة لليد وهى مستمرة فى الارتفاع ومتابعة مسار النقوش مع صوت ترنم جينى بالموسيقى، تنحدر يدها ببطء إلى أسفل حتى تخرج من الكادر.

– حلم، جينى فى ثوب أحمر طويل وغطاء رأس أحمر وهى تعدو على الثلوج فى الظلام فى منزل معتم كئيب، نستمع إلى أصوات الرياح ونرى الجدة وهى تقرأ قصة للأطفال عن فتاة صغيرة تحيا فى قصر مبنى من القرميد الأحمر وتتجول فى حجراته وممراته التى تملأها الرياح ولم تكن هذه الفتاة تجد من يثق بها، جينى تقف لاهثة مذعورة وتعتذر لجدتها عن تأخرها بسبب العواصف الثلجية التى تسد الطرق، الجدة تطلب من جينى أن تجلس معها لمواصلة القراءة وتكمل روايتها «كانت هناك امرأة شريرة تعيش فى القصر مع زوجها الأكثر شرا، وقبل أن يذهب الفارس سيد القصر للحرب أمرهما بالعناية بالفتاة حتى يعود فوعدا بذلك فى استرضاء زائف ورحل هو»، جينى تغمغم «لماذا أشعر بهذا الخوف؟.. لا أستطيع أن أتنفس. ما هذه الرائحة البشعة؟.. الجو حار هنا»، الجدة تلتفت إليها بحنان صارم «أهدئي.. المكان لطيف هنا ولا توجد رائحة بشعة»، تستأنف الجدة قراءة قصة الأطفال عن كيف استولى العجوزان على ملابس الفتاة الجميلة وأعطياها ثيابا رثة عوضا عنها وأحرقا لعبها وقذفا بكلبها الصغير إلى الخندق فغرق فى المياه، جينى تردد بذهول «جدتى وجدى تفوح رائحتهما أيضا.. تفوح رائحة بشعة. لا أكاد أن أتنفس»، يد الجدة تتحسس كتف جينى التى تحملق فى شمعة أمامها فى مقدمة الكادر «لا أحب أن

تضع يدها على كتفى هكذا.. آتريد أن أقبلهما إذن.. إنى أخاف من تلك الحكايات التى تقرأها»، الجدة تطلب من جينى الهدوء، وفجأة تلمح جينى المرأة العجوز المتشحة بالسواد وهى تحملق فيها، جينى تعدو هاربة إلى أحد الأبواب وتهم بأن تفتحه وفجأة يوقفها صوت توماس خارج الكادر «أنصحك بألا تفتحى هذا الباب»، جينى تتطلع تجاه مصدر الصوت «أتحاول أن تخيفنى؟»، صوت توماس «أنه خطأك. لقد حذرتك» جينى تنتبه إلى شىء ما «فجأة أذكر شيئا.. لقد فشلت فى الانتحار» ، صوت توماس : «ليس تماما»، جينى : «كيف؟» صوت توماس : «لقد أصبت بتلف فى المخ بسبب نقص الأوكسجين»، جينى: «وهل سأعيش هكذا إلى الأبد؟»، صوت توماس : «أهدئى.. سيبقونك حية بكل الطرق سواء كنت مستيقظة أو فاقدة لوعيك حتى تموتى بطريقة هادئة»، جينى: «كم يستغرق ذلك؟» ، صوت توماس: «ثوان أو دقائق أو أعوام»، جينى تحملق أمامها: «إذن لايهم أن أفتح الباب»،صوت توماس : «هذا منطقك»، جينى: «هل تعرف ما وراءه؟.. هل تحذرنى؟»، صوت توماس: «إننا لانخاف مما نعرفه.. الأسوأ هو الذى لا نعرفه» ، جينى : «سأفتحه»، صوت توماس: «أنت حرة»، جينى: «هل سترحل؟»، صوت توماس «سأرحل من حلمك إلى حلمى»، جينى : «لاتذهب .. لاتحاول منعى.. لاتذهب.. إننى وحيدة» ، جينى تفتح الباب فتجد نفسها أمام خزانة ثياب، جينى تزيح الثياب وتخرج من خلفها فإذا بها فى منزل جدتها، جينى تنادى جدتها ثم تجلس محدقة فى انعكاس صورتها على زجاج المائدة «ليتنى استيقظ» جينى تغمض عينيها ثم تفتحهما لتجد المرأة العجوز المتشحة بالسواد أمامها وهى تسألها «هل تشعرين بالبرد؟.. خذى وشاحى»، المرأة العجوز تدثرها بوشاحها، جينى تغمغم «لست خائفة.. لا أظن ذلك»، العجوز تربت على رأسها..

– فى المستشفى، جينى راقدة على فراشها أنابيب التغذية والأوكسجين وأجهزة القياس تحيط بجسدها، توماس يجلس إلى جوارها وهى تهذى «دعنى فى سلام.. لا أريد .. لا أريد.. لقد انفصلت ساقاى ..ألا يحضرهما أحد من ركن الغرفة ليثبتهما فى مكانهما»، تبدأ فى التنبه وتبين توماس الذى يحدثها «تكلمنا عن الذهاب إلى السينما..

أتذكرين.. فجأة سكت ووضعت السماعة.. بدأ لى ذلك غريبا.. ظللت أطلبك دون أن تجيبى ظننت أنك قد سرقت ولم أدر ماذا أصنع ..أتشعرين بظمأ؟»، توماس يناول جينى كوبا من العصير ويستأنف حديثه «انتابنى القلق فذهبت وقرعت بابك ولم يفتح أحد»، جينى تغمغم بانهاك «يا الهى لكم هذا ممل.. أحس برغبة شديدة فى النعاس».

– حلم، جينى فى الروب الأبيض، الجدة تخبرها «مرضاك ينتظرون فى البيت»، تبدو الدهشة على جينى «هنا؟»، الجدة: «نعم.. هل نسيت الاتفاق؟»، جينى تندفع إلى حجرة مزدحمة بالمريضات اللائى يحطن بها وتبدأ فى فحصهن، تقترب من أحداهن وتفتح فمها وتخرج شريطا طويلا من الأقراص المغلفة، المريضة تتحدث بصعوبة «لقد قطعوا رأسى ولكنهم عندما خاطوه ثانية نسوا انتزاع فزعي اليومى»، جينى تكمم فمها وهى تقول بشكل آلى «عودى الشهر القادم»، جينى ترفع قناعا عن وجه مريضة أخرى وجهها مثخن بالجراح وتقول لها بلهجة آمرة «لاتنسى أخذ حبوبك»، يبدو جدها فجأة بين المرضى ويحدثها عن خشيته من الموت، جينى تدعوه للعد من واحد إلى عشرة فإذا ظل حيا فليبدأ العد من جديد وأن عليه أن يضع حائلا بينه وبين الموت وإلا فلن يحتمله أبدا. الجد يبدأ فى العد، جينى تلمح فجأة ابنتها آنا بين المرضي فتناديها بلهفة وجزع، آناتهرب، جينى تهم بالاندفاع خلفها، امرأة عارية راقدة على أحد الأسرة تحاول جذب جينى إليها، جينى تتخلص منها وتخرج بينما بقية المريضات يحاولن منعها، جينى تهمس «أننى خجلى.. لو وجدت الكلمات المناسبة مرة واحدة فى حياتى»، صوت توماس: «لقد انتظر مرضاك الكلمات المناسبة ولكن يجب أن تكون كلماتهم هم ومشاعرهم وليست كلماتك أو مشاعرك»، جينى تتحدث عن إدراكها لوحدتهم وعن شجاعتهم فى تحملها مثل الأطفال الذين لا ينادون أحدا خشية ألا يحضر فيصبحون أكثر خوفا.

– فى المستشفى، جينى راقدة على فراشها وإلى جوارها يجلس توماس ويعلنها بقدوم زوجها، جينى تبكى «لا.. ليس الآن»، يدخل زوجها أريك ويخرج توماس، جينى تدير وجهها وتحكم الغطاء عليها، أريك يبادرها قائلا «إن بك ميلا للمفاجآت»، جينى : «أجل أليس

كذلك؟»، أريك : «لقد حضرت مباشرة من المطار»، جينى تدعوه للجلوس فيجلس إلى جوارها، جينى تغمغم «رانحتى قذرة»، اريك : «كلا يا عزيزتى ليس كذلك»، جينى :«ألا يمكنك العودة غدا.. ساكون قد تحسنت كليا»، أريك : «سأسافر غدا. سأتولى رئاسه..» جينى : «أيها المسكين لقد سببت لك المتاعب»، أريك «كانت ستصبح لوانك.. طوال حياتى لم أشعر بهذا»، جينى : «اصفح عنى» ، اريك: «لماذا فعلت ذلك؟ .. أعرف أنه خطأى.. لا أدرى كيف.حاولت أن أحلل الأمر»، جينى : «فى وقت آخر يا أريك»، أريك: «هل يمكنك أن تستريحى»، جينى «أجل.. لا تقلق»، أريك: «ماذا أقول للجده.. أنها ستسأل بالتأكيد»، جينى:«أخبرها بالحقيقة»، اريك يهز رأسه ويسألها «وأنا؟»، جينى: «سأتحدث اليها بنفسى. اتصل بها فى المعسكر واسألها عن حالها.. إلى الملتقى يا عزيزى سنصبح على اتصال»، أريك يطبع قبلة على جبينها ويهم بالانصراف ثم يلتفت إليها «أعتني بنفسك» ثم يخرج.

– حلم ، جينى فى الثوب الأحمر الطويل وغطاء الرأس الأحمر، أصوات بكاء مكتوم من خلف أحد الأبواب، جينى تتلفت حولها ثم تفتح الباب وتبحث عن مصدر الصوت «أمى.. أين أنت؟..أبى.. لقد عدت .. لماذا تختبئان؟.. أرجوكما أن تخرجا أنكما تخيفانى»، الأب والأم يجلسان حول المائدة فى معاطف الخروج ويقومان هاربين بسرعة، ثم يظهران من الجهة الأخرى ويتقدمان نحو جينى بملامح جامدة وذراعيهما متشابكان، جينى: «أمى.. هذه أنا.. أبى.. هذه أنا.. ألا تعرفانى؟» الأب والأم ينظران تجاه جينى بدهشة وهى تواصل حديثها لهما «أبى إنى أحبك كثيرا..كنت دائما عطوفا معى. لقد رأيتكما عندما فارقتما الحياة ممددين فى المشرحة ..ليس هناك ما يدعو للقلق.. لم أعد الآن فى التاسعة من عمرى.. لقد تناولت حبوبا منومة.. يبدو أننى أفلحت»، الأم تهز رأسها باستنكار وتخرج هى والأب ويغلقان الباب خلفهما، جينى تخبط الباب بقوة وهى تصيح «أبى.. أمى..أمى العزيزة.. كل شىء يجب أن يكون فى مكانه مرتبا ونظيفا.. أبى وأنت تعانقنى كم كنا نؤلم بعضنا دون قصد.. فكر فحسب فى حياتنا وفى الأيام وكل الكلمات والأشياء الصغيرة» جينى تواصل الدق على الباب وهى تصيح بألم وتبكى «لقد قضينا أياما جيملة كذلك.. كنت

صغيرة ولم أفهم. لقد أغلقت الباب على وتركتنى أشعر بالألم وبضمير معذب»، جينى تتوقف عن دق الباب وتستدير وهى تبكى متجولة وسط الأثاث القديم «أنى لشاعرة بالذنب»، الأب والأم يفتحان الباب ويخرجان، الأم تمد يدها تجاه جينى فتنتفض وتضربهما فجأة وهى تصرخ وقد سقط غطاء رأسها الأحمر «اخرجا.. أريد أن أنساكما إلى الأبد ولا أرى نظراتكما القلقة ولا أسمه ضحكاتكما»، الأب والأم يستسلمان لضرباتها، الأب يجلس بإنهاك إلى أحد المقاعد وتقترب منه الأم وتعانقه، جينى تعدو خارجة وتصفق الباب خلفها وتركن رأسها إلى الحائط بإعياء ثم تبدأ فى خبط رأسها بالحائط «عندما أقول أنى أكرهكما تتحولان إلى طفلين خائفين فأشعر بالحزن لحالكما وأحبكما مرة أخرى.. لا يمكننى أن أستمر فى ذلك».

– فى المستشفى ، جينى راقدة على فراشها وإلى جوارها توماس وهو يرفع السماعة الطبية عن أذنيه، جينى تنتبه لوجود توماس «لماذا تقوم بحراستى؟.. يجب أن تذهب إلى عملك»، توماس : «أننى فى أجازة»، جينى «يوم السبت كان هناك مشروع انتحار.. أخبرنى عن نفسك»، توماس: «فى التاسعة تعلمت أن أتجشأ..علمنى أخى ذلك. وذات يوم على العشاء حاولت استعراض مواهبى على الأسرة ولم أحرز نجاحا.. وحاولت التجشأ فخلقت فزعا بينهم..كانت نشأتى صارمة ولم تكن تعسفية»، جينى «حدثنى أكثر.. ربما قرأت كتابا أو التقيت بشىء مثير أو شاهدت فيلما أو قمت برحلة»، توماس : «حدث ذلك منذ عام .. لقد هجرنى شخص ما»، جينى«طبعا فأنت مطلق»، توماس «ليس لذلك علاقة بزوجتى.. هجرنى صديق كنت أحبه.. عشنا معا خمس سنوات.. لقد التقيتى به فى حفل السيدة وانكل. لابد أنك تعرفينه. جينى : «الممثل؟»، توماس: «نعم.. فى سوقنا القاسى حيث عدم الإخلاص والمنافسة قدمت السيدة وانكل عرضا أفضل لقد وافقت على أن تعوله هو وصديقه الجديد معا. أن لها مصادرها كما تعلمين.. كان مغرما بى ولكنه وسيم وغير ذكى.. لقد أراد التغيير وكانت عواطفى وغيرتى أكثر مما يحتمل»، توماس يصمت لحظة متأملا ثم يسأل جينى إذا كانت تريد أن تنام فتسأله عن الساعة فيخبرها بأنها الواحدة

والنصف، جينى تنام وهى تقول «سيصبح كل شىء على ما يرام».

– حلم، جينى فى ثوبها الأحمر تتأمل هى وتوماس، يتأملان شخصا ما فى تابوت وسط الزهور، نكتشف أن هذا الشخص هى نفسها فى ثوبها الأحمر، جينى تدق المسامير مثبتة غطاء التابوت وتشعل فيه النار، جينى تنظر من خلف النار للتابوت المشتعل وهى تبتسم بسعادة«ليس هناك ما يدعو للحزن»، توماس يعلق «لست أبكى من أجل هذا».

– فى المستشفى ، جينى تستيقظ من نومها وهى تتحسس شعرها وتجلس إلى الفراش ثم تتجه إلى النافذة وتزيح الستائر ،يدخل توماس ، جينى تتحدث إليه وتبدأ فى مونولوج داخلى طويل «وأنا طفلة كنت أخشى الموت.. كان موجودا ويحيط بى دائما، كلبى دهمته سيارة وكان هذا أسوأ شىء.. أمى وأبى قتلا فى حادث سيارة ثم مات ابن عمى بشلل أطفال.. كنت فى الرابعة عشرة من عمرى وكنا نتبادل القبلات.. قبل زواجى عشت فترة مع فنان مجنون قال مرة وهو غاضب منى أن برودك كامل حتى ليثير الاهتمام فأجبته بأننى باردة معه ولكننى أستجيب للآخرين.. كنت فى حفلة منذ فترة قصيرة قرأ أحدهم شعرا عن الحب والموت وأنهما يندمجان معا. جعلت من نفسى أضحوكة بسبب تلك المقطوعة.. كان عملا صبيانيا .. أننا نعرف ما يرغب الناس فى سماعه منا.. لقد كان أبى عطوفا .. يشرب ويحب المعانقة وكنا على وفاق وكانت أمى تقول له كفى تدليلا وكانت جدتى تراه كسولا وكانت هى وأمى تقللان من شأنه ولقد أخذت صفهما فى النهاية وكنت أشعر بالحرج عندما يعانقنى كنت حريصة على إرضاء جدتى ثم رزقت بطفلة. لم تكن أنا تبكى كبقية الأطفال.. لم تكن تصرخ غاضبة وإنما كانت تنتحب أحيانا، كنت أريد أن أضربها لذلك وأحيانا كنت أفيض حنانا.. كان ينتابنى خوف أنانى عجيب .. لم أستطع أن أدع نفسى تنطلق.. ثم فقدت الاهتمام بكل شىء..

أذكر أول مرة سمعت أمى تصيح.. كانت جدتى وأمى تتحدثان .. لهجة الجدة غريبة.. صرخت أمى.. لا أعرف لماذا شعرت بفزع.. صوت جدتى كان بشعا اندفعت إلى غرفة المعيشة. كانت أمى تبكى وجدتى واقفة.. بدت ككلب مسعور يتهيأ للعض.. ازداد فزعى

واندفعت إلى غرفتي وتمنيت أن تستعيد جدتي وجهها الحقيقي وأن تكف أمي عن البكاء، أنه لشيء مفزع أن تتغير الوجوه إلى درجة لا نستطيع التعرف عليها.. (بمعاناة) لا يمكنني أن أتحدث عن هذا.. لايمكنني أن أتحدث» جيني تستلقي على الفراش وتقول لتوماس «أعطني حقنة»، توماس يمد يده تجاهها، جيني تصرخ بهستيريا «لاتلمسني.. لايمكنني أن أعيش هكذا».

توماس يمسك بها، جيني تتملص منه، (طوال المونولوج القادم تتقمص جيني صوت جدتها وتجيب بصوتها) ، جيني (بصوت الجدة) : «لايمكنك ارتداء ذلك الثوب اليوم.. أنه ثوب يوم الأحد.. أتمي تناول طعامك.. ليس لائقا . أتضعين طلاءا.. أنك تنفعلين عندما تكونين في منزلنا.. ألن تضبطي مواعيدك أبدا..إنك كسولة ومدالة..اذا ظللتي هكذا سنرسلك إلى مدرسة داخلية وسيتحسن سلوكك.. في هذا المنزل يعيش الناس محترمين يحيون في نظافة وصدق.. تصرفي كما يجب إذا أردت أن تعيشي معنا. ليتك تظهرين أمتنانا»، جيني تندفع تجاه الحائط كما لو كانت تتلقى صفعات من شخص ما، جيني (بصوتها): «لا تضربيني هكذا.. لا أحتمل»، جيني (بصوت الجدة) : «سأعلمك الأدب.. كفي عن البكاء. لا أصدق دموعك»، جيني (بصوتها في ثورة وهياج): «سأفعل ما أريد.. لن استمع لأوامرك.. إنك عجوز غبية ولن أرد عليك»، جيني تبكي «أعرف أنك تحبينني وأنك تفعلين ذلك في صالحي.. أعرف أنه علي أن أفعل ما تقولين.. لماذا كتب على أن يكون لي ضمير يؤرقني.. (في لهجة متوسلة) سألتمس صفحك.. أصفحي عني.. إني أعتذر.. أعرف خطأي»، جيني تتهاوى جالسة على الأرض ثم تسقط عليها وتوماس يحدق فيها «إني فتاة جدتي المدللة يمكننا أن نتحدث في كل شيء.. معك كل شيء هادىء وآمن» جيني تحاول أن تنهض من على الأرض وهي تصرخ بفزع «اذا أغلقت على خزانة الملابس فسأموت.. سأكون مطيعة إذا لم تحبسيني. أرجوك أن تصفحي عني ياجدتي.. لا يمكنني أن أعيش في خزانة الملابس». جيني تصرخ وهي تضرب الحائط بعنف بيدها ثم تنظر بفزع إلى توماس وهي تستعيد وعيها بصورة تدريجية «أتتصور أن تحبس طفلة في خزانة الملابس

أليس ذلك عجيبا؟. توماس يومىء موافقا «أجل.. إنه عجيب»، جينى تستلقى على الفراش بإعياء ويضع توماس الغطاء فوقها وهى تحدثه «هل تعتقد بأننى عاجزة عاطفيا؟.. فى البيت كنا نتجول ونتادى بعضنا بكلمات غامضة تجعلنا أكثر خوفا»، توماس: «لا أدرى.. ثمة ترنيمة سحرية لغير المؤمنين أمثالنا.. ليت أحد أو شىء يؤثر فى حتى يمكننى أن أصبح حقيقيا»، جينى تسأله «ماذا تعنى بحقيقى؟»، توماس يجيبها : «أن أسمع صوت إنسان وأتأكد آنه آت من شخص مثلى..أن ألمس شفتين وأشعر أنهما شفتان. الحقيقة هى أن أعرف أن الفرح فرحا وأن الألم ألما.. من يدرى لعل الحقيقة ليست كما أتصورها ولعلها لم توجد إلا كحلم فقط»، تدخل الممرضة وتخبر جينى أن ابنتها بالخارج وتريد أن تراها، توماس يخبر الممرضة بأن جينى يمكنها أن تخرج اليوم من المستشفى، جينى تجهز نفسها للقاء ابنتهاوتسأل توماس اذا كانت ستراه، توماس يخبرها بأنه سيذهب فى الغد إلى جمايكا، جينى : «إذن سأتبدر أمرى وحدى»، توماس : «أنا الذى سيتدبر أمره»، جينى: «وماذا لو رافقتك؟»، توماس : «شكرا.. سأكون منغمسا فى الرذيلة» جينى : «هل ستعود؟»، توماس «لن أعود»، جينى : «وداعا توماس» توماس: «وداعا. أعتنى بنفسك وبالذين يحبونك» ، توماس ينصرف.

– فى قاعة الزوار بالمستشفى ، جينى تلتقى بابنتها آنا وتقبلها، آنا تخبرها بأنها قد حضرت رغم اعتراض والدها، جينى تسألها عما إذا كان قد أخبرها بسبب وجودها فى المستشفى، آنا تجيبها بالنفى، جينى وآنا تلجسان لاحتساء القهوة، جينى تحاول أن تشرح الأمر لآنا: «لن يكون هذا سهلا لك أو لى.. فعلت شيئا سخيفا... منذ بضعة أيام حاولت الانتحار.. من الصعب أن أشرح. قد تتصورين أننى لا أحبك أنت وأباك.. لا أحب أحدا مثلما أحبك أنت..جدتك وآباك. ألم تفعلى شيئا قط دون أن تعرفى لماذا..يجب أن تحاولى الصفح عنى» آنا تنصت بوجوم وببعض البرود إلى جينى التى تتحسس وجه آنا وتسألها إذا كانت ستعود للمعسكر فتجيبها بالإيجاب، جينى تسألها اذا كانت ستعود للبيت يوم الجمعة فتجيبها آنا بالإيجاب، جينى تقترح عليها أن يتناولا العشاء معا قبل ذهابها إلى

الجنوب، انا تتوافق ثم تسأل أمها فجأة «هل ستفعلين ذلك مرة ثانية؟» جينى : «لا»، أنا «وكيف أتأكد؟» جينى: «يجب أن تثقى بذلك» أنا : «ولكنك أنت نفسك غير واثقة من ذلك»، جينى: «ماذا تعنين؟أنك لا تفهمين شيئا» أنا : «إنك لم تحبينى قط. أعرف ذلك ..إنها الحقيقة»، انا تقوم من مكانها «لا تقلقى على.. سأتدبر أمورى»، تنصرف انا وجينى تنظر تجاهها بشرود.

– فى منزل الجدة ، يبدأ المشهد بالنافذة الزجاجية الضخمة ذات الوردة الزرقاء من الزجاج المعشق التى تبدو كموتيفة ملازمة للبيت، جينى تدخل وتضع حقيبتها ، جدتها تستقبلها، وتعانقها «أنت أفضل الأن» جينى: «أجل.. أفضل كثيرا. أريك أسرع بالحضور عندما أدرك أن الأمر لم يكن خطيرا.. كنت مجهدة فحسب».

– فى غرفة جينى، الجدة تلاحظ أن جينى متعبة فتعد لها الفراش وترجوها أن تأخذ أجازة من العمل لتستريح، جينى تخبرها بأنها لا تستطيع ذلك قبل شهرين عندما يحضر زميلها فى العمل من أجازته ليحل محلها وحينئذ ربما تأخذ أجازة هى وأريك، الجدة تطرق برأسها فى حزن وقلق، جينى تسألها «ما الأمر ياجدتى؟» الجدة بحزن وأسى شديدين «جدك يرفض أن ينهض من النوم.. إننى أشعر بأنه لن ينهض ثانية.. هكذا الحال.. كنت أتوقع هذا منذ عدة أعوام.. ولكنه يبدو غريبا عندما يحين الوقت»، جينى تبتسم بأسى وتربت على وجه جدتها «سأدخل لأحييه».

– فى غرفة الجد، الجد مستلق على فراشه والجدة تجلس إلى جواره وتعتنى به، جينى ترقبهما من خلف الباب ونسمع صوتها فى مونولوج داخلى: «وقفت طويلا وراء الباب انظر للعجوزين ورأيت فى ارتباطهما ببعضهما.. رأيتهما قريبين فى هذه اللحظة البشعة حيث يجب أن يفترقا. رأيت كبرياءهما وهوانهما وللحظة قصيرة أدركت أن الحب يلف كل شيء حتى الموت»، جينى تغلق الباب وتتجول فى المنزل وهى تتأمله ثم ترفع سماعة التليفون وتطلب المستشفى وتتحدث فى نبرة واثقة هادئة «عنبر ١١ من فضلك. هذه الدكتورة أساكسون. أرجو أن تبلغوا الدكتور وانكل أننى سأحضر غدا صباحا إلى العمل فى

السابعة والنصف كالمعتاد»، الكاميرا تستقر على النافذة الزجاجية الضخمة ذات الوردة الزرقاء الكبيرة التي تتوسطها.

• تحليل الفيلم

يبدأ برجمان الخطاب الذ يوجهه لطاقم العمل فى فيلم «وجها لوجه» عام ١٩٧٥ قائلا : «إننا نستعد لتصوير فيلم يعالج بشكل ما محاولة انتحار.. الواقع أنه يعالج (وكنت سأقول كالعادة) الحياة والحب والموت، فلا شيء يهم أكثر من الانشغال بتلك العناصر الثلاثة والتفكير فيها»، والواقع فإن هذه الموضوعات الثلاثة التى يتناولها برجمان هى على وجه التقريب الموضوعات التى تتناولها كافة الأعمال الأدبية والفنية رغم أن أحدا لا يؤكد على أن هذه الموضوعات خاصة بهذا الفنان أو ذاك، ولكن عندما ينتقل الحديث إلى برجمان فإننا غالبا ما نجد أن معظم الكتابات النقدية تركز على أن محاور عالمه هى ذلك الثالوث : الحياة والحب والموت: ولعل برجمان وهو ينبه إلى أنه كان سيقول (كالعادة) كان منتبها إلى الكتابات والتحليلات النقدية التى تركز على هذه الموضوعات الثلاث كمرادف لأفلامه على الرغم من أحدا لا يركز على هذه الموضوعات عند تناول أفلام عدد كبير من المخرجين السينمائيين وتعد فى عداد الموضوعات البديهية التى لا داعى للتأكيد عليها فى سائر الأعمال الأدبية والفنية. والواقع فإن التركيز يتم على هذه الموضوعات بالتحديدة بالنسبة لبرجمان للخصوصية الشديدة التى يتناولها بها ولتكرارها من فيلم إلى آخر إلى الدرجة التى تكاد تجعلنا معها نتعرف مسبقا على أسلوب تناولها والشكل الفنى الذى ستطرح شخصياته هذه الموضوعات من خلاله، إننا هنا بإزاء رؤية خاصة وفهم خاص يحول هذه الموضوعات الثلاثة إلى شيء مختلف فى تناولها عن الصورة التي اعتدنا عليها بمعنى أننا نتحدث عن حياة وحب وموت برجمان خارج المفاهيم العامة لهذه الكلمات، ولذلك فإن تحديد ما تعنيه المفاهيم التى يدور حولها عالم برجمان سيساعدنا إلى حد كبير لا على تلقى موضوعاته خارج الدلالات العامة لها وإنما فى إطار فهمه الخاص، فمفهوم الحياة

عند برجمان ليس مفهوما عاما عريضا لهذه الكلمة التى تمتد لتشمل كل شىء: ولكنه نوعا من الحياة غير الاجتماعية، البشر فيها أو الشخصيات بشكل أصح لا تمارس وجودها فى علاقتها بالاخرين لكنها تمارس وجودها بمعزل عنهم، ومن هنا تأتى تلك الوحدة القاسية التى يحياها أبطاله إلى الدرجة التى يكادوا أن يتحولوا معها إلى أشخاص حكم عليهم بالحياة، ويحيون حياتهم تلك كما لو كانوا يمضون فترة من العقوبة بين الميلاد والموت، ويعانون من عذابات لا مفر منها تكاد أن تكون تكفيرا عن الخطيئة الأزلية بمفاهيم شبه دينية فى أساسها دون أن تخضع لمحاظير ما، بل ولعل ممارسة المحرمات جزء من طقوس العذابات التى يحيونها، كما أننا وعلى وجه التقريب لانكاد نجد مسؤولية ما من شخص ما عن هذه المعاناة الداخلية التى تتحول لديه إلى شىء كامن فى النفس البشرية، أي أننا لسنا إزاء فهم وجودى يتعلق بمسؤولية الآخرين عن هذه المعاناة ولكننا نقترب إلى حد كبير من مفهوم عدمى وعبثى أحيانا لهذه العذابات التى تستند فى معظمها على مفاهيم ميتافزيقية عن (صمت الله)، أو (رعب الوعظ الدينى)، وتصب فى إطار سلطة مطلقة مهيمنة لا ندرك كنهها ولا يعنى برجمان إطلاقا بتحديد هويتها فى أفلامه كما أنه لا يتخذ موقفا محددا بمقاومتها وإنما يضعها فى موقع الهيمنة المطلقة وكقدر لا مفر منه، ومواجهتها تعتمد على شيئين أما التحمل والصمود أو الهروب إلى الذات الذى يتخذ غالبا صورة المرض العصابى فى أفلام مثل «برسونا» و «من خلال زجاج معتم» و«ساعة الذئب» و «وجها لوجه».

أما مفهوم برجمان للحب فهو اعتباره محاولة محبطة لإقامة الاتصال منذ البدايات المبكرة فى حياة أى شخص، ويمكن استعادة الإحساس به أحيانا مع الاقتراب من الموت كحلم غامض كما هو الحال فى أفلام مثل «الليلة العارية» و«الفراولة البرية» و«وجها لوجه» وما بين بداية الإحساس بالحب فى فترة مبكرة من الحياة والاقتراب من الموت يتحول الحب إلى علاقة أنانية مع الذات لا تصبح المهمة الأساسية هى تحقيق اتصال مع طرف آخر ولكن تتحول إلى مسكنات مؤقتة للوحدة تجد إشباعاتها عبر التعدد، فالأطراف المختلفة

تقيم علاقاتها العاطفية كلحظات من الاتصال بينها وبين بعضها، ولحظات الحب هذه إن جاز تسميتها بهذا الإسم هى لحظات لمحاولة تحطيم الإحساس بالوحدة والعزلة وهى على الاغلب أيضا وكما نشاهد فى أفلام برجمان جميعها على وجه التقريب محاولات محبطة تؤدى فى أقصى تحققاتها إلى التفجير الداخلى لكوامن شخصياته، أما الموت (ثالث موضوعاته الأثيرة) فهو ليس مجرد نهاية لهذه الحياة ولكنه شىء يخيم بظلاله عليها منذ بدايتها، وهو ليس نقطة النهاية بالنسبة لشخصياته ولكنه يكاد أن يتحول إلى هدف نهائى لرحلتهم، ولذلك فإنه يبدو دائما مصاحبا لشخصياته كتجربة على مستوى الشعور منذ الطفولة خلال تجارب شخصية بالاحتكاك به ومعرفته ومحاولة تمرد عاجزة فى مواجهته وفى بعض الأحيان بالتحدى المباشر المجرد كما هو الحال فى فيلمه «الختم السابع» على سبيل المثال، أو بمحاولة البحث عن عزاء في مواجهته بإدراك أن الحب يغلفه ويحتويه، ويمثل مأساة الإدراك والوعى لدى الوحدة والعزلة التى يحياها أبطاله كما هو الحال فى فيلم «وجها لوجه».

وفى إطار فهم برجمان الخاص والثابت تقريبا لهذه الموضوعات الثلاث الحياة والحب والموت يمكننا أن نكون أكثر اقترابا وفهما لأى موضوعات يطرحها، بمعنى أننا سنتمكن من حل المعادلة التى يقدمها على ضوء الخلفيات التى تشكل هذه المفاهيم أساسها والتى لا يخرج عنها فى أى من أعماله.

وفى فيلم «وجها لوجه» يعالج برجمان (بشكل ما) كما يحدد وفى إطار مفاهيمه الخاصة محاولة إنتحار لبطلته جينى التى لا تخرج كثيرا عن نموذج وأكاد أن أقول نمط بطلاته عموما، ونتعرف على ملامحها التى يكاد أن يكون المتتبع لأعمال برجمان السابقة على معرفة وثيقة بها وخاصة وهو يستعين بنفس الممثلة ليف أولمان التى قامت بأداء الأدوار الرئيسية فى معظم أعماله، وكالعادة أيضا لا يهتم برجمان كثيرا بالمقدمات ولكنه يتقدم مباشرة ليبدأ فيلمه وأبطاله على مشارف لحظة التفجر الداخلى، وتبدو المقدمات المؤدية إلى لحظة التفجر فى صورة استعادات للماضى يتم تأجيل المعرفة بها إلى لحظات الانفراج فى

معظم الأحيان بل وتبدو لمتابعى أعمال برجمان كما لو كانت معروفة مسبقا من تجربة مشاهدة أفلامه، وهو ما أود التنبيه له فى تعرضنا لبناء أفلامه عموما، أبطاله يلتقون غالبا على هذه الخلفية من العزلة والوحدة القاسية التى لا يكلف برجمان نفسه مشقة شرح أو حتى إظهار بواعثها الاجتماعية والاقتصادية. وفى فيلم «وجها لوجه» نلتقى على الفور بجينى وهى تتجول فى منزلها القديم الخالى من الأثاث، وسرعان ما ننتقل لمواجهة خاصة قد تبدو ثانوية أو عارضة ولا تحتل حيزا كبيرا ولكنها ستظل تلقى بظلالها على الفيلم بأكمله، وهى مواجهة بين جينى ومريضتها ماريا التى تعانى من مرض عصبى لا نعرفه بشكل محدد وتطلق فى لحظات هذيانها هذه العبارة المدركة بصورةغامضة «مسكينة ياجينى.. مسكينة يا جينى»، لقاء يتم بتلك الطريقة السريعة المباغتة التى يستخدمها برجمان فى أفلامه ليوحى بما سيتعرض له مباشرة مثل لقاء ايزاك بورج بالموت فى حلم البداية فى فيلم «الفراولة البرية» ولقاء الممرضة بالمريضة فى فيلم «برسونا» وسرعان ما نبدأ فى التعرف على الوضع الحالى لجينى من خلال احتكاكات متعددة لجينى تؤكد مشاعرها وتسهم فى تعرفنا على هواجسها الداخلية، هاجس الموت معبرا عنه في اختيار ارادى بالانتحار فى صورة امرأة عجوز متشحة بالسواد ترمقها بنظرات جامدة لتظل فى التردد عليها وبإلحاح حتى لحظة الانتحار، جدتها تقودها على الفور من منزلها القديم الخالى من الأثاث إلى الغرفة التى قضت فيها طفولتها وقد أعادت ترتيب عالم طفولتها باستحضار الأثاث القديم الذى كان بها من غرفة السطح لتجهز مسرح ذكريات الطفولة لتفجر كل الإحباطات القديمة، ويجرى على الفور عزل جينى عن حياتها الحالية حيث يتوجه زوجها اريك إلي شيكاغو لحضور مؤتمر علمى وتتوجه ابنتها آنا لركوب الخيل، وتستقر جينى أو يتم عزلها على الأصح مع جدها وجدتها فى عين غرفتها القديمة حيث قضت طفولتها وجها لوجه مع كل العناصر المركبة لتكوينها النفسى لتصل عن طريق المعرفة الذاتية إلى إدراك المكونات النفسية لعالمها القديم وتتحرر منه بالتالى قبل أن تنتقل لمنزلها الجديد الذى وعد البناءون بإتمامه بعد أشهر قليلة. وبنفس السرعة والمباغتة تنتقل جينى

إلى غرفة جدها المريض لتستعرض معه صور ألبومه العائلى الخاص عن طفولتها ثم تلتقى فجأة وبنفس السرعة بالمرآة (الموت) المتشحة بالسواد لتبدأ هواجسها فى الظهور.

وهكذا وبسرعة شديدة يتحدد مسرح المواجهة ويتم ترتيبه بسرعة وأحكام لا يدع لنا الفرصة لتأمل ملامح الواقع المحيط بها والذى كان ولابد أن يقودنا إلى مساحة أوسع نسبيا لتأمل ما يجرى على ضوءه، ويقودنا بحيلة ماكرة أسرى للحظات المواجهة بين جينى وبين نفسها وجها لوجه، وسرعان ما نتعرف على ملامح هذه المواجهة وظروفها التى لاتقدم نمطا من الحياة الفارغة فحسب وإنما أيضا لوحة خلفية معدة بأحكام للتأكيد على خواءها مع عدم المخاطرة من صانع الفيلم بالانتقال ولو للحظة واحدة خارج خشبة مسرحه، ودون سماح بأى تسلل ولو على المستوى التخيلى للواقع الذى تنقطع صلته تماما بنا أو على الأصح يتم عزلنا عنه بصورة مباغتة، وهنا نجد أنفسنا كمشاهدين أمام أحد اختيارين، أما أن نترك أنفسنا أسرى لهذا الفيلم وهو مفتاح التذوق الوهمى لعالم برجمان ولعق جراحه بصورة ماسوشيه، أو بترك مسافة بيننا وبين ما يقدمه مغامرين بمتعة المشاهده لصالح فهم رؤية صانع الفيلم وتأملها بصورة واعية.

على أن مسرح الطفولة هذا الذى يعاد ترتيبه لن تجرى عليه الأحداث مباشرة وإنما سيجرى استخدامه بالإضافة إلى هاجس الموت والهواجس التى أثارتها المريضة ماريا فى استثارة المشاعر الكامنة ورواسب الماضى بغية تفجيرها، ويقطع برجمان كل سبل الاتصال مع العالم الخارجى حتى مع محاولة جينى للاحتكاك والتفاعل معه، فكل محاولات الاتصال محكوم عليها بالفشل مقدما، الدكتور وانكل رئيسها بالمستشفى واختصاصى الأمراض النفسية يرى فى العلاج النفسى الذى يمارسه أقسى أنواع العذاب التى تلى المرض النفسى، وهو منقطع الصلة أيضا بعلاقاته الاجتماعية والأسرية، فزوجته اليزابيت وانكل امرأة تشترى علاقاتها الخاصة إلي الدرجة التي تضطر معها للانفاق ، صديقها الممثل الشاذ جنسيا وصديقه وتعول الاثنين معا، ومارتن عشيق جينى المؤقت فى فترةغياب زوجها والذى لانراه طوال الفيلم وإنما نعرف به من وصفها له ليس لديه نصف رقة زوجها

أريك الذي نرى بأعيننا مدى برود علاقتها به وروتينيتها، وكذلك أيضا علاقة جينى بابنتها التي تفطن إلى أن جينى لا تشعر بالحب تجاهها والعكس يكاد أن يكون صحيحا من شكل العلاقة التى نلمحها بينهما، وتوماس الذى تلجأ إليه جينى فى محاولة للتغلب على إحساسها بالوحدة، ولعل هذه المحاولة هى أكثر محاولاتها جدية، نراه وقد هجرته زوجته وهجره الممثل صديقه الذى استولت عليه اليزابيث وانكل بنقودها في إطار ما يسميه (بالسوق القاسى حيث عدم الإخلاص والمنافسة)،ولكن هذه المحاولة محكوم عليها بالفشل أيضا، فلقد استنفد كلاهما القدرة على الحب وأصبحت ممارسة الاتصال شيئا مستهلكا ولا فائدة من استعادته، وتتهكم جينى ساخرة على طبيعة العلاقة بينها وبين توماس قبل أن تبدأ قائلة (أريد فقط أن أعرف كيف سنذهب من هنا إلى غرفة نومك؟ وكيف سنتغلب على سخافة خلع الثياب؟ وأى تكنيك رائع ستستخدمه لإرضائى وارضاء نفسك؟ و كيف تتوقع رد فعلى وكيف لا يحملك سلوكى على أن تخجل من لهجتى الخائبة؟..) على أن هذا الاتصال الذى أصبح شيئا روتينيا مستهلكا يفاجئها بعجزها العاطفى إلى الدرجة التى يدهشها معها أنه أثناء محاولة اغتصابها شعرت برغبة فى الاستجابة ولكنها شعرت بأنها غير قادرة على ذلك وأنها متصلبة وجافة.

وهكذا وبعد عرض نموذجى لغابة شخصيات برجمان، وسياج الوحدة الداخلية العميقة التى يحيونها يصل الموت الذى يتردد كهاجس فى صورة المرأة العجوز المتشحة بالسواد مقدما الحل فى محاولة انتحار جينى واقترابها منه، وفى لحظة مواجهة الموت تتفجر الذكريات الدفينة عن طفولتها أو الفترة الوحيدة من حياتها التى استحقت أن تعاش فى إطار عالم ميت تماما كما يصوره برجمان، قصص الطفولة المرعبة التي تحكيها جدتها، موت والديها فى حادث سيارة ورؤيتها لجثتيهما فى المشرحة، علاقة الجدة والأم بوالدها الذى كان يحبها ويدللها كثيرا بينا ترى فيه الجدة والأم مجرد شخص كسول، انطباعات الطفولة والإحساس بالفزع من صوت الجدة ووجهها الذى يتغير فى حوارها مع أمها وأمنيتها أن تستعيد جدتها وجهها الحقيقى (إنه لشىء مفزع أن تتغير الوجوه إلى درجة لا

تستطيع التعرف عليها)، ثم الموت الذى يلقى بظلاله على طفولتها، مصرع كلبها، ثم موت ابن عمها الذى كانت تتبادل معه القبلات عندما كان سنها أربعة عشرة عاما بشلل الأطفال بالإضافة إلى مصرع والديها وتركها وحيدة تحت وطأة الإحساس بعدم الأمان فى رعاية جدتها بتعاليمها الصارمة وتهديداتها المستمرة لها بطردها من المنزل ولوجؤها إلى حبسها في خزانة الثياب فى وحدة وظلام كعقوبة لها، مكونات جينى النفسية مشاعرها المختزنة والمكبوتة تنطلق مع إحساسها باقتراب الموت عند أقدامها على الانتحار مستعيدة الكثير من التفاصيل الدقيقة الحرجة فى لحظة المواجهة مع الموت بشكل من التحليل النفسى الذاتى لا يتم على يد طبيب مختص ولكن تستثيره أفكار توماس وتأملاته عن العذابات الداخلية العميقة للبشر بإلحاحات متواصلة على جينى على مستوى الحلم والواقع، إن جينى بانفجار مشاعرها تعالج نفسها ذاتيا بالتحليل النفسى وبالتقاء الحلم بالواقع لتتذكر كل كوامنها ومكوناتها المكبوتة والمنسية لتعود بعدها إلى نقطة البداية، إلى مرحلة ما قبل الأزمة مباشرة لتمارس حياتها فى نفس الظروف السابقة، وفى نفس حالة الوحدة والعزلة التى تحياها وبإدراك شاحب وهى تتأمل جدها وجدتها لعبثية وجود لا يبدو خلاله شيئا إيجابيا أو عزاء ما سوى حب يلف كل شىء حتى الموت. وهكذا يحكم برجمان حلقاته حول المتفرج ليقدم مفاهيمه الخاصة دون أن يتيح له لحظة واحدة لاختبار علاقة مفاهيمه وعالمه الضيق فى احتكاكهما بالعالم الخارجي والذى يتم عزل شخصياته ومتفرجيه عنه بعيدا عن أى مؤثرات خارجية وبطريقة ماهرة قد تنجح أحيانا فى نكأ الجروح الداخلية القديمة فى نفوس المشاهدين خلال تجارب شخصية قديمة مما يحدث نوعا من التنفيس الداخلى فى أكثر أشكاله مرضا بالإحساس بالمشاركة مع الاخرين فى رحلة العذاب الأبدية التى يحيونها، ولعل هذا هو السبب فى التأثير العميق الذى تحدثه أفلام برجمان فى نفوس المتفرجين أثناء مشاهدتها دون أن تتمكن من ترك أفكار ذات مغزى خاص أو هام عقب المشاهدة. فأفلام برجمان عموما تضع المتفرج فى تجربة ما أثناء مشاهدتها وتتمكن من التأثير عليه والاستحواذ على مشاعره (أو تهدف لذلك على الأقل) دون أن تتجاوز التأثير

النفسى الذى تحدثه إلى مناقشة عقلية أو طرح أفكار هامة عن تغيير العالم المغيب عنها، وهى قد تتناول النفس والأعماق البشرية (المريضة غالبا) متعاملة مع البشر باعتبارهم مجموعة من الذوات المنفصلة يستحيل الاتصال بينهم، ولاتنجح فى طرح أفكار يمكنها أن تصمد أمام الواقع الخارجي وتظل تتحدث بلا كلل عن عجز الاتصال والتواصل بين البشر متعلقة بمجموعة من الأفكار الميتافيزيقية العامة عن صمت الله ورعب الوعظ الدينى وفساد العالم.

ولعل ما يلفت النظر أن موهبة برجمان الأساسية تنصب على ممارسة هذا التأثير النفسى باستخدام السينما وقدراته التى لا تبارى في أحداث هذا التمويه والعزل لشخصياته ومتفرجيه ومن جوانب أحادية في مكوناتهم النفسية تعمد إلى وضعهم فى حالة عقلية سلبية تشل فاعليتهم، التغييب فى مواجهة الوعى، تكريس مشاعر نفسية مريضة بدلا من مقاومتها تقدم للمتفرج الغربى بصورة خاصة نوع من العزاء المريض لاستلابه ووحدته وتضعه فى إطار قبولها كقدر لا مفر منه. وهكذا يجرى تصوير حياة وحب وموت برجمان الخاص الذى أصبح يشكل ما يشبه العلامة التجارية لترويج حالة من الإحباط واليأس والعجز عن التواصل ودعوة لقبول الحال على ما هو عليه ، ولكن إذا ما انتفت المفاهيم الميتافيزيقية التى ينطلق منها لدى قطاع من المتفرجين، فإن هذا التأثير يكاد أن ينعدم ويتحول إلى مجرد كابوس ينتهى بنهاية العرض.

وتجري عملية الإغراق فى هذا الوضع خلال بناء خاص، فبرجمان فى «وجها لوجه» لايقدم التركيبة المعتادة بطرح الأزمة ثم الوصول إلى ذروتها ثم حلها، ولكنه يقدم مظاهر وملامح الأزمة ونتيجتها فى المقدمة بمعنى إننا نتعرف على حالة فى البداية وقد اكتسبت ملامحا عامة، حالة من الوحدة والعزلة القاسية تعانيها شخصياته، وتسهم هذه الخاصية التى تكاد أن تشمل معظم أفلام برجمان («من خلال زجاج معتم»، «الصمت»، «برسونا»، «الفراولة البرية»، «السوناتا الخريفية»، وغيرها) فى أن تحدث التقاء ما مع مشاعر خاصة للمتفرج ونظرا لخصوصية دوافع الأزمة من شخص إلى آخر فإن برجمان يبدأ عادة

بتقديم الخصائص العامة للحالة التى يصورها دون أن يفصح منذ البداية عن دوافعها وأسبابها ليتيح أكبر فرصة للمتفرج لأن يلتقى بها شعوريا، وهو ما يستغرق الجزء الأول من الفيلم الذى تبدو فيه هذه الحالة كإشارات ورموز. إشارات تبدو خلال لقاء جينى بمريضتها ماريا، وحديث وانكل عن عذاب المرض النفسى وعذاب علاجه أيضا. وأعداد غرفة الطفولة لجينى، وذكريات الجد والجدة أمام الألبوم العائلى المصور وعالم الوحدة القاسية الذى ترفل فيه جميع شخصياته، بالإضافة إلى رمز الموت الذى يلح كهاجس يتردد دائما فى صورة السيدة العجوز المتشحة بالسواد بنظراتها الجامدة. ثم يبدأ برجمان فى الجزء الثانى من الفيلم قراءة الإشارات وفك الرموز بعد أن يصل إلى ذروة يتم التمهيد لها على مستوى الشعور الداخلى للبطلة بمحاولتها الانتحار ليصل بعد ذلك إلى الحل الذى يأخذ شكل المعرفة بمضامين إشاراته فى الجزء الأول من الفيلم، أن الحل لدى جينى يكمن في معرفتها لجذور الحالة التى هي عليها، وهى معرفة لا تؤدى إلى التغيير ولكنها تؤدى إلى قبول الحال الراهن على ما هو عليه، ويتم ذلك بامتزاج الحلم بالواقع وتداخلهما ليتم خلاصها عن طريق تنبيه معرفى للعلاقة المؤرقة بين الوحدة والحب والموت، أي بمواجهة صريحة بين جيني ونفسها وجها لوجه لتدرك مبعث شقاءها وتعاستها كقدر لا مفر منه ومن ثم تمارس حياتها على نفس الوتيرة السابقة للأزمة ولكن بقناعة كاملة بالحال الذى انتهت إليه.

ويتم ذلك البناء الفيلمي فى أسلوب رصين للغاية يستبعد تقريبا اللقطات العامة ويركز على إحجام اللقطات الكبيرة والمتوسطة فى معظم الأحيان للتركيز على وجه جينى وانفعالاتها التى تؤدى دورها **ليف أولمان** بمعرفة كامل لا بأبعاد دورها ومكوناته الداخلية فحسب، ولكن بمعرفتها لمجمل أفكار برجمان وتصوراته التى قامت بأداءها عبر العديد من أفلامه مثل «برسونا» و«العار» و«ساعة الذئب» و«صرخات وهمسات».. وغيرها من أفلام برجمان إلى الدرجة التى يكاد ينتابنا معها الإحساس بإنها تؤدى دورها فى مسلسل نتابع حلقاته وليس فى أفلام منفردة، فنفس التيمات تتكرر بنفس المفاهيم لما يعنيه برجمان

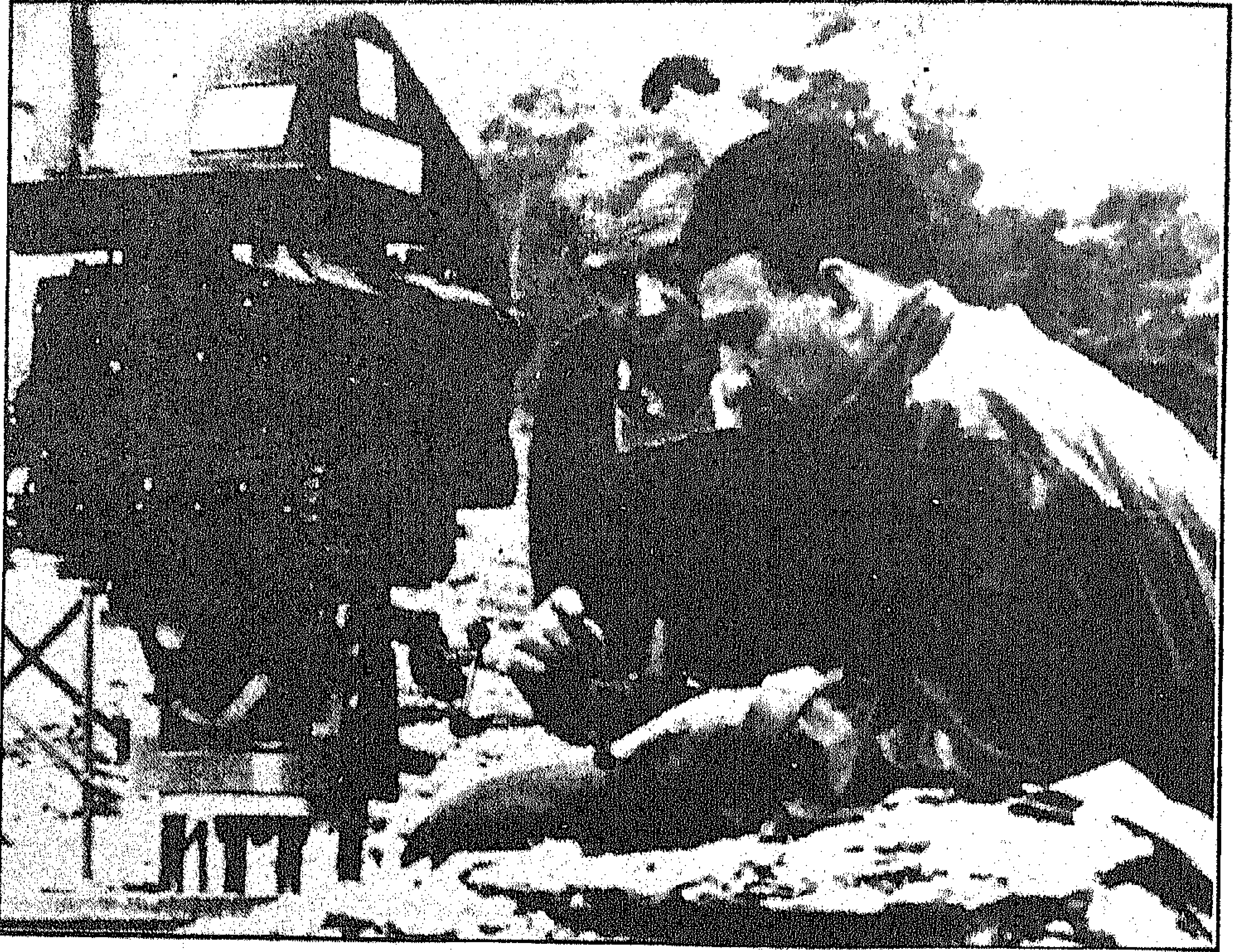
بمفرداته الأثيرة (الحياة.. الحب.. الموت) إلى الدرجة التى تجعل المتتبع لأعمال برجمان يكاد أن يتنبأ لا بمسار الأحداث والجو العام الذى يحيط بشخصياته فحسب وإنما أيضا بمصير أبطاله.

وكذلك أيضا فإن الزمن الفيلمي هو تقريبا الزمن الكامل للحظات الخاصة التى تنفجر فيها مشاعر أبطاله، وهى وحدها الأزمنة القوية لدية التى يحفل بها بينما تكاد أن تتلاشى ولا تعلق بالذاكرة أى أزمنة أخرى تخرج عن نطاق التركيز على العالم الداخلى لشخصياته وتحاول الخروج خارج الحدود الفنية التى يعزل أبطاله داخلها، وتشى ولو فى صورة عابرة بالعالم الخارجى والواقع المحيط بها.

ملحق للدراسه :

و « وجهاً لوجه » مع انجمار برجمان

(ترجمة للمقال الذي كتبه جيمس بولدوين عن انجمار برجمان تحت عوان « المحتج الشمالى »



انجمار برجمان مع مدير تصور أفلامه سڤين نكفيست أثناء التصوير

جيمس بولدوين يكتب عن انجمار برجمان أو المحتج الشمالى كما يصفه، وهو يكتب عنه كمحتج أمريكى، ولذلك فإنه لا ينسى أن يبحث فى السويد عن الآثار الضارة كما يسميها التي يصنعها نموذج الحياة الأمريكية هناك. وفى هذا اللقاء الذى تم بينهما منذ أكثر من ثلاثة وثلاين عاماً وسجله بولدوين في كتابه «لا أحد يعرف اسمى» الذى نترجم هذا الفصل عنه. يسجل بولدوين موقفه كمحتج أمريكى وكزنجى يبحث عن نفسه في صورة محتج شمالي فى السويد، ويجد هذه الصورة في المخرج السويدى انجمار برجمان ويصور لقاءه به فى ذلك المقال الذى يأخذنا عبر صناعة السينما السويدية وتاريخ عاجل لها ولظروفها، إلي محاولة أن يجد مدخلا لفهمه الخاص لأفلام برجمان وعالمه، مدخل يمزج بين تحليل الأفلام والملاحظة لبرجمان نفسه ولاراءه وافكاره خلال الحوار الذى يدور بينهما، ومحاولة رسم صورة عامة عن الأوضاع التى يحياها كل منهما فى وطنه تلك الاوضاع التى تخلق منهما محتجين وتكاد أن تحولهما إلي فنانين يقفان على مشارف الفهم كل علي طريقته، لظروفهما الاجتماعية. وخلال السنوات التى مرت على هذا اللقاء(*) جرت متغيرات كثيرة بالنسبة لكليهما، لعل ابرزها تلك الهجرة الغاضبة لبرجمان منذ نحو عشرين عاماً حيث اضطر أخيراً للتخلى عن كمانه الخاص الذي اعتاد العزف عليه كما يقول لبولدوين فى هذا اللقاد ليعزف مقطوعاته السينمائية خارج السويد، وتكمن قيمة هذه الشهادة التى يقدمها فنانان كبيران وهما يحتجان على أوضاعهما فى الأسئلة الكثيره التي يثيرانها والتى مازالت تبحث عن اجوبة لها فى أعمالهما الابداعية، كما أنها تسجل افكار برجمان ووجهة نظر بولدوين الخاصة فى ارتباطها بالأعمال السينمائية لبرجمان خلال هذه الفترة.

«انجمار برجمان.. المحتج الشمالى»

علمت أن برجمان قد انتهى لتوه من تصوير أحد أفلامه وأنه يركب الصوت له، كما أنه قد تقرر أن يبدأ فيلماً اخر فى الحال .. عندما اتصلت هاتفياً بمدينة السينما حضر بنفسه

(*) صدر كتاب «لا أحد يعرف اسمى» الذى يتضمن نص «المحتج الشمالى» عام ١٩٦٤

للرد على الهاتف (وهو أمر قد لا يمكن تصديقه بسهولة)، وتحدث بلهجة تعبه ولكن يشوبها سرور شديد واخبرنى أنه سيتمكن من رؤيتى اذا حضرت حالا.

تقع مدينة السينما فى ضاحية راسوندا، احدى ضواحى ستوكهولم وهى مركز عمليات «سفنسك فيلم» التي تعد واحدة من أقدم شركات السينما فى العالم، فهنا صنع فيكتور سيجسترم تلك الافلام الجديرة بالاعتبار والتى ترتب عليها باختصار أن انتقل تحت اسم فيكتور سيزستروم إلى سهول هوليود القاحلة، وهنا أيضا اخرج موريس ستيلر فيلم «حكاية جوستار برلنج» الذى أدى إلى أكتشافه هو ونجمه الفيلم جاربو ليتوجها سويا إلى الغرب فى رحيل مشئوم لستيلر وحده وليس لهما معا، فلقد امكن علي اية حال صنع جاربو فنياً، وغادرت انجريد برجمان التى لا تمت بصلة إلي انجمار برجمان هذا المكان عام ١٩٣٩.

وتفخر «سفنسك فيلم» بهؤلاء التلاميذ ولكنهم لم يكونوا فخورين بأحد أكثر مما هم فخورين بانجماز برجمان الذى وضعت أفلامه صناعة السينما السويدية على الخريطة الدولية من جديد، ولكنهم قد كونوا مع ذلك وجهة نظر محددة فى موجة الاعجاب ببرجمان، أنهم يدركون أنها مجرد موجة اعجاب، وهم يعدون أنفسهم لرد الفعل الذى لا مفر منه لهذه الموجة ويأملون أن يصنع برجمان نفس الشئ. أن برجمان لايشكل تياراً محدداً ذى صبغة معينة ولكنه واحد من العباقرة القليلين جدا الذين يعملون فى الأفلام الآن، وهو أيضا أكثرهم حرية دون شك فهو ليس مضطراً للعمل فى ظروف حرجة مع ممثلين لم يتقاضوا نقوداً كما هو الحال مع معظم المخرجين الفرنسيين من الجيل الاصغر، كما أن هناك شركة سينمائية تدعمه، وتمتلك شركات السينما السويدية عادة عمالها وستديوهاتها وقيمة ايجار خدمات التوزيع ودور العرض، واذا لم يفعلوا ذلك فإن انتاج الافلام سيصبح امراً شاقا للغاية حيث أن الضرائب التي يجرى تحصيلها علي الافلام فى هذا البلد الصغير أكثر ارتفاعاً عن أى مكان فى العالم باستثناد الدانمرك، وتشغل الأفلام الأجنبية

ستين فى المائة من زمن العرض فى دور السينما التى تمتلكها هذه الشركات ، وليس بامكان صناعة السينما السويدية أن تتحمل شيئاً مشابهاً لنظام النجوم فى أمريكا وهو أمر مفيد للممثلين الذين لا يمكثون لمدة عامين فى انتظار عرض طيب وأنما يتمكنون دائما من تنمية قدراتهم ومرونتهم وهو أمر نادراً ما سمح به حتي لاكثر نجومنا موهبة. ومن المؤكد أن هذا أمر حسن بالنسبة لبرجمان أنه حر تماما فى اختيار ممثليه.

فإذا كان يتمني مثلاً أن يعمل مع جير الدين بيج فإن ضغط الاستوديو لن يجبره علي اقتباس ادوار كيم نوفاك .. وربما لو لم تكن له تلك الحرية لما سمعنا قط عن انجمار برجمان .. أن معظم أفلامه العشرين العجيبة لم تكن ناجحة عند ظهورها، وحتى الآن فإن افلامه ليست أكثر أفلام شركته درا للنقود «لقد غير الاعجاب به من ذلك بعض الشيء، ولكن لا أحد يتوقع أن يستمر ذلك الاعجاب حتي النهاية»، علق أحد شركائه فى العمل قائلاً «أنه يربح الجوائز ويأتى لنا بالنقود» واستطرد «ولكن فلانا وفلانا .. (وهنا ذكر اسمى اثنين من المخرجين الجماهيريين) هم. الذين يمكن الاعتماد عليهم فى تحقيق الارباح».

وصلت إلى مدينة السينما مبكراً قليلا وأخبرونى أن برجمان مازال مشغولا وأنه سيتأخر عن مقابلتى لوقت قصير، أخذونى إلى غرفته لانتظره ورحبت بأن أرى غرفة مكتبه بدونه. كانت غرفة صغيرة جداً، يحتل معظمها مكتب موضوع فى مواجهة النافذة ولم يكن ممكناً أن يوضع هذا المكتب فى أى مكان آخر، وتطل هذه النافذة علي منظر طبيعى فى ضوء النهار كما هو الحال فى أفلام برجمان، كان هذا المنظر رماديا ومتلالئا في اليوم الأول الذى كنت فيه هناك، جافا وساخنا واوراق الأشجار تتساقط فى صمت مبشرة قليلا بانتهاء الشتاء السويدى الطويل المظلم .. غابة شخصيات برجمان تتحرك دائماً فى الخارج عبر هذه النافذة، وتظل العربة المشئومة التى هربوا منها لتوهم من بين خصائص هذا المنظر .. وبصدفة صغيرة ادركت أن المنظر العام لعقل برجمان كان وببساطة نفس

المنظر بما فيه. كان هناك علي المكتب أوراق ودوسيهات وكتب قليلة وكانت جميعها مرتبة بإتقان شديد. وقد حشر بين المكتب والحائط فراش إسبرطى صغير وضعت عليه سترة حمراء داكنة من الجلد وعليها كاب بنفس اللون .. وكان مقعد الزوار الذى جلست اليه موضوعا بزواية إلي الباب المجاور، وقد أدى ذلك فى كل مرة كنت أجلس فيها هناك إلى الكثير من الارتطام والاحتكاك والابتسامات فى لغة الاسبرانتو، وعلى الحائط كانت هناك ثلاث صور فوتوغرافية لشارلى شابلن وصورة واحدة لفيكتور سيجسترم. وفي النهاية دخل إلى الغرفة شخص يرتدى سويتر عارى الرأس وطويل إلي حد ما ونحيف بصورة مخيفة، يبدو وأنه كان أخيب المراهقين، ذراعاه وقدماه تبدو مثبته باسترخاء، شئ ما فى طبيعته الطيبه واثق بنفسه وينبئ عن أنه علي ثقة تامة بآرائه وأنه على استعداد لان يشن حرباً فى سبيلها، باختصار انسان من السهل أن تتعامل معه باية مشاعر وبأية قرابة كيفما كانت، تحيط به تلك المسافة الانجيلية التى توجد بينه وبين أى شخص يؤخذ برؤيته. هذه النوعية البالغة الخطورة لم تفشل ابدا فى اثارة عداء الكثيرين، تكون لدى انطباع بان من عادة برجمان أن يقول ما يشعر به لأنه يعرف أنه من النادر أن ينصت أحد.

اقترح برجمان أن نتناول الشاى كى يعطى كلينا الوقت لنكون أكثر الفة مع بعضنا على ما أتصور ، ولأنه ايضا كان فى حاجة حقيقية لقدح من الشاى قبل أن يعود إلى العمل، وغادرنا مكتبه فى الطريق إلى المقصف.

كنت قد وصلت إلى ستوكهولم بما تحول ليصبح انفلونزا، وظللت أسعل وأعطس وأمسح عيني بينما أخذ برجمان ينظر إلى منزعجاً وقال أن صوتي مريض جداً، لم أذهب إلى هناك لاتحدث عن صحتى .. وحاولت أن أغير الموضوع غير أنه كان على أن أتعلم وباختصار أن أى موضوع يتغير ليصبح حول برجمان فإنه يتغير بفعل برجمان نفسه ولم يكن من الممكن اصطياده، واستمر فى حديثه «هل يمكنني أن افعل أى شئ لاجلك؟» وعندما لم أجب على سؤاله الذى كان قد مسنى واستفزنى.

ابتسم قائلا :« يجب ألا تخجل، أنني اعرف ما الذى يعنيه أن تكون مريضاً ووحيدا فى مدينة غريبة». كان ذلك قبيحاً جداً، أحساسا ذاتياً لا مفر من الاشارة اليه، ومع ذلك فلقد مسنى وعزلنى، وكنت اعرف أن اهتمامه بأن يعمل معى قليل جدا، كان يعمل مع ذكرياته الخاصة ، وقد عبرت عن تصميمه بألا يكون مدانا أبدا بلامبالاة العالم. نظر برجمان خارج نافذة المقصف إلى أشجار أكتوبر اللامعة والي السماد المتلالئة لثوان قليلة ثم تحول إلي مرة أخري «حسنا .. (سألنى بضحكة صغيرة) هل أنت معي أم ضدى؟»، لم اعرف كيف أجيب على هذا السؤال إلى حد كبير من الصواب،واستمر «أنني لا أهتم اذا كنت معى أو لم تكن .. حسنا أن ذلك ليس صحيحا، سأكون أكثر سعادة بالطبع لو كنت معى .. ولكن ينبغى لى أن أعرف»، اخبرته أنني معه كما ينبغى حقيقة، تحول ليصبح صعوبتى الرئيسية فى الكتابة عنه، كنت قد رأيت الكثير من أفلامه ولكني لم أصر على محاولة رؤيتها كلها، وشعرت بالتحقق من ذاتية الشئ، وبطريقة ما فإن ما شعرت به كان هو ما يحاول أن يفعله، فإن ما رآه عندما نظر إلى العالم لم يبد مختلفاً جدا عما رأيته، بدت بعض أفلامه باردة نوعا بالنسبة لى، ومتفكرة أيضا إلى حد ما، فمثلاً كنت قد سمعت كثيراً عن «الختم السابع» قبل أن اراه ولكنه أثر فى بصورة أقل من بعض أفلامه الأخرى.. قال باقتضاب : «لا يمكننى أن أناقش ذلك الفيلم»، وتحول مرة أخري لينظر خارج النافذة «لقد صنعته وانني حر فى تلك المحاورة .. تلك الاسئلة»، نظر تجاهى «أنه نفس الشئ بالنسبة لك عندما تكتب كتابا»، ضحك وصب بعض الشاى وجعله يحدث صوتا كما لو كنا اثنين من اطفال الشوارع يلعبان لعبة مميته وسارة يجب أن تظل سرا عن ذوينا الاكبر سنا.

- «تلك الأسئلة؟».

- «آه .. الله والشيطان، الحياة والموت .. الطيب والشرير .. (ابتسم) تلك الاسئلة» .. خمنت أن كونه أبنا لواعظ قد ساعده ليس بالقليل فى مشاغله المظلمة، ولكننى لم أعرف تماما كيف استمر فى التنقيب فى حياته الخاصة، وأملت فى أننى سأتمكن من عمل ذلك

بطريقة الافلام. بدأت بـ «أن السؤال عن الحب يبدو وكأنه يشغل أثرا كبيراً فى نفسك أيضا»، وبدا لى أنه يفكر فى أن ذلك يشغلك أنت أيضا ولكنه أجاب فقط برقة «أجل»، وحينئذ وقبل أن أضع سؤالى بطرقة أخرى قال برجمان :«يبدو أنك تجد بعض المشقة فى الحديث معى .. أنني فى الحقيقة لا افهم كثيراً الفكرة فى الحديث عن عمل ماض، ولا استطيع أن اتحدث عن عمل لم أقم به بعد».

تذكرت انشغاله الكبير بالانانية، فكثير من شخصياته تمركزوا حول انفسهم وقد ادى ذلك بالضرورة إلى انتكابهم، فوجلر فى «الساحر» وايزاك بورج فى «الفراولة البرية» والباليزنيا فى «استراحة صيف».- «إننى مولغ جدا باستراحة صيف.. أنه فيلمي المفضل» و واضاف قائلاً : «أنني لا اعنى أنه أحس افلامى .. أنني لا أعرف ما هو أحسن فيلم لى» (صنع فيلم «استراحة صيف» عام ١٩٥٠، وهو علي الارجح ليس أحسن افلام برجمان).

سأخصص هذا الحيز لفيلم عرض فى الولايات المتحدة مثل فيلم «الليلة العارية» فمن المؤكد أنه من بين أكثر افلامه حيوية،وتكمن قوته فى البورترية الذى يقدمه للباليرنيا، متقن دون حرص وصادق، وفى ادراكه الحسى لطبيعة الحب الأول الذي يبدأ أولا في فتح الكون لنا ثم يبدو عندئذ وكأنه يعزلنا خارجه .. أنه واحد من مجموعة أفلامه التي تتضمن المرأة المنتظرة .. «ابتسامات ليلة صيف» و «حافة الحياة»، افلام توجد بها امرأة أو مجموعة من النساء في مركزها بينما يبدو الرجال فيها عموما غامضون نوعا ما.

ويتضح في موضوعات برجمان جميعها انشغاله بالزمن وحتمية الموت، كوميديا الحيرة الانسانية، طبيعة الخداع، طبيعة الانانية، قيمة الفن، وتدور هذه الموضوعات أيضا خلال الافلام التي يحتل الرجل مركزها مثل «الليلة العارية» التي تدعى حقيقة «ليلة المهرج» و «الفراولة البرية» و «الوجه» و «الختم السابع».

وفى واحد فقط من هذه الافلام وهو فيلم «الوجه» تتحقق علاقة الذكر بالانثى من وجهة نظر الذكر. ككونها مصدرا لقوة الرجل. أما فى الافلام المعنية بالمرأة فتنتجح علاقة الرجل

بالمرأة فقط بفضل عاطفة أو ذكاء أو صبر المرأة، وتعتمد على كيف تتمكن الانثى بذكاء من أن تنال من خيلاء الذكر.

وفيلم «الليلة العارية» هو أكثر أفلام برجمان سوداوية، ومن المؤكد أنه واحد من أكثر أفلامه المشوقه تشويقاً قاسياً، ولكنه اساسا دراسة ليأس الذكر تجاه قوة الأنثي، وفي رأيى فإن «الفراولة البرية» أقل عنه درجة إذ أنه يتكدر بالفصاحة الشفاهية والبصرية، اللتين هما أكثر خصائص برجمان بعثاً للضيق، فالفروض المتبعة التى يطرحها الفيلم هي أن البروفسير العجوز يجبر علي أن يقدم برهاناً علي أنه ليس ضحية نسائه تماما وإنما هو مسئول عما اصبحت عليه نساؤه.

وسرعان ما ننتقل من افلام برجمان إلى موضوع ستوكهولم.

- «أنها ليست مدينة على الاطلاق». هكذا قال برجمان بقوة «أنه لما يبعث على الضحك منها أن تظن نفسها كمدينة، أنها ببساطة بلدة أكبر نوعا واقعة وسط بعض الغابات والبحيرات، أن العجب ليتملك، ماذا تحسب أنها تفعل هناك وهي تبدو هامة جداً.»

- لقد كنت اواجه من أناس كثيرين آخرين هذه المقاومة الغريبة لفكرة أن ستوكهولم بإمكانها أن تصبح مدينة .. ومن المؤكد أنها بدت كذلك وهى تحاول أن تصبح مدينة بالسرعة التى عرفت بها كيف تكون. وهو فى الحقيقة المصير الحتمى والطبيعى لأى مكان ذو اساس تجارى وثقافى واضح لأمة .. ولكن بالنسبة لمن هم اصغر تبدو ستوكهولم دائما ولها شكل بلدة، أنهم لا يتطلعون للامام ليروها وهى تتغير ويمكنك هنا وفى بلدان ومدن اوربية أخرى أن تسمع الناس يشتكون بمرارة من التأمرك الذى ينتشر فى بلادهم.

هذا التأمرك مازال امرا بعيداً كما امكنني أن اعرف، أنه يرجع إلى حد كبير إلي حقيقة أن اناسا أكثر واكثر يهجرون الريف وينتقلون إلى ستوكهولم ..وستوكهولم ليست معدة لاستقبال هؤلاء الناس وكنتيجة للتوترات الاجتماعية التى لا مفر منها من مشاكل الاسكان إلي تمرد الشباب على القانون .. هناك بالتأكيد صناديق موسيقية تطحن نغمات

الروك آند رول التي لا مهرب منها، وهناك أيضا بعض فرق الجاز التي تفشل تماما فى أن تذكر احدا بأى شئ فى الولايات المتحدة.

شبح لشخص نميل لان ندعوه دمية خشبية للمرحوم جيمس دين فى يونيفورم كامل، جيرل فريند ماسوشيه، دراجة بخارية أو عربة مرسومة رسما قبيحاً جداً تظهر فى شوارع ستوكهولم .. ولكن هذه الاشياء لا تختفي تقريباً بالدرجة التى تفعلها الاصول فى نيويورك، أنهم يعانون حيرة أمريكية حقيقة أو النباح الامريكى الذي لا يمكن تقليده .. وينبغى على أن اضيف أنه ربما قد يبدو الزنجى الامريكى لهم كوحش مقدس.

ما أقل ما يعرفونه عن الظاهرة التى يشعرون بأنهم مجبرون على محاكاتها أنهم لا يماثلون نماذجهم الامريكية فى نواح كثيرة، فإنهم مثلا لا يعانون من الاحتياج إلى نظام، ولكنهم يعانون من الافراط فيه. ومن الناحية الجنسية فإنهم ليسوا غارقين فى المحرمات، بل على العكس فإنهم متشوقون لارتكاب واحدة أو اثنتين.

ولكن الناس فى ستوكهولم على حق فى أن يخافوا فإذا لم يكن تحول ستوكهولم إلى مدينة هو الذي يخفيهم، فإن ما يخفيهم حقا هو تلك الضغوط التى يحياها كل واحد في هذا القرن وتدمير البساطات القديمة، ذلك غالباً هو مايعنيه الناس عندما يتحدثون عن التأمرك. أنه اللقب الذى يستخدم كقناع لحقيقة أن البناء الإجتماعى والخلقى الكامل الذى بنوه قد برهن على أنه غيركفء على الاطلاق للمطالب التى تستجد عليه الآن. القديم لايمكنه أن يتخيل شيئاً جديداً أو يخلقه.

والشباب لايثق بالقديم الذى يحتاج إليه، ولايمكنهم ان يجدوا فى أنفسهم اية قوانين يحيون بها، ولذلك فان اكثر النتائج اهمية لتلك الفوضى، التى لاينبغى لها ان تكون، هى موت الحب، اننى لا أعنى تماماً الافلاس فى فكرة الحب الرومانتيكى فمن المحتمل أنه كان لهذه الفكرة وقتها، لكن ما أعنيه هو انعدام الصلة بين الجنسين.

تحدث برجمان قليلاً عن المراحل المبكرة فى اسلوبه، لقد اتى إلى مدينة السنما عام

١٩٤٤ عندما كتب سيناريو فيلم «تعذيب» وكان ذلك بداية واعدة للغاية. ولكن البدايات الواعدة لاتعنى كثيراً وخاصة فى الأفلام، وعلى أية حال فإن برجمان لم يحتج قط لان يكون واعداً، لقد احتاج إلى المرونة، ولكن لاهو ولا أى شخص آخر تحدثت معه قرر أنه قد اكتسب كثيراً من هذه الصفة منذ أن كان شاباً وطموحاً بصورة عميقة، بل أنه لم يحاول ذلك قط، لقد كان فى احتياج إلى الثقة وقد غطى حاجته تلك بالكشف عن طباع عنيفة جداً حتى أنهم مازالوا يتحدثون عنها فى مدينة السينما إلى اليوم، واتسعت طباعه الساخطة لاشياء أخرى كأن يرفض العمل مع نجار يقال أنه لم يتحدث آلية مطلقاً ولكن وجهه لم يعجبه، وعرف عنه أنه يخفى نفسه فى الحمام عند وجود ضيوف بمنزله ويظل هكذا حتى ينصرفوا، وكثيراً من هؤلاء الناس لم يعودوا بعد ذلك أبداً، ومن المؤكد أنه من الصعب أن يلاموا علي ذلك، ولم يكن برجمان خلال هذه الفترة من حياته خاصة باعثاً على الاحترام من اصدقاءه.

«لقد تحسن» هكذا قالت امرأة عملت معه فى السنوات الاخيرة «لكنه كان مستحيلاً، وكان بوسعه أن يقول اكثر الاشياء شناعة، وكان بوسعه ان يجعلك تتمنى لوكنت ميتاً خاصة اذا ما كنت امرأة.. ثم يأتى بعد ذلك ويعتذر.. ويقبل المرء اعتذاره تماماً.. هذا كل مافى الأمر»، وكان يشار إليه فى تلك الأيام ودون مودة بأشياء مثل «الصغير» أو «الحمل» أو «المخرج الشرير»، وعلى الرغم من كل هذه الطباع فان خاصية امريكية جعلت افلامه لاتجلب نقوداً لشباك التذاكر. وكان سيلاقى فى افضل الاحوال مصير اورسون ويلز.. ولكن برجمان استمر فى العمل ككاتب سيناريو وكمخرج للافلام وكمخرج على خشبة المسرح. يقول برجمان «لقد كنت لفترة ممثلاً، ممثلاً رديئاً ومتعباً ولكن ذلك علمنى كثيراً»، وغالباً فإن ذلك قد علمه الكثير عن كيفية ادارة الممثلين التى هى احدى مواهبه العظيمة.

قام برجمان باخراج مسرحيات للمسرح القومى فى هالسنبورج وجتنبورج ومالمو، وهو يعمل الآن أو سيعمل بمجرد أن ينتهى من فيلمه الحالى للمسرح الدرامى الملكى في

ستوكهولم.

ولقد اخبرنى بعض من قابلتهم ان عمله على خشبة المسرح اكثر اثارة من عمله فى الأفلام، ولقد كانوا نفس الاشخاص الاكثر اهتماماً بمستقبل برجمان عندما تنتهى موجة الاعجاب الحالية به، لقد كانوا وعلى الرغم منهم يعطونه (خازوقا) .

لم استفسر من برجمان حول هذا الأمر، ولكن سجله يبين أنه اكثر ميلا إلى السينما منه إلى السرح، كما يبدو غالباً أنه يعمل على المسرح كنوع من التدريب بالنسبة له على الالقاء المطول أو اعداد لفيلم جاهز على درجة مبكرة من النمو فى وعيه، وهى حالة مؤكدة تقريباً فى عملين على الأقل من انتاجه المسرحى، ففى عام ١٩٥٤ اخرج للمسرح القومي فى مالمو أوبرا «الارملة الطروب» لفرانز ليهار وفى العام التالى كتب واخرج الكوميديا المحكمة «ابتسامات ليلة صيف» التى استخدمت بجمال جو الاوبرا الرومانتيكية الخفيفة من أجل أغراض برجمان المتوحشة نوعاً.

وفى عام ١٩٥٦ نشر مسرحية «رسم حائطى من العصور الوسطى» التى لم يتم انتاجها ولكنها تشكل اساس فيلم «الختم السابع» الذى كتبه واخرجه فى نفس العام، ويمكننا ان نقرر باطمئنان على ما أظن ان هذه المسرحية لن يتم انتاجها ابدا بواسطة برجمان على الأقل.

ومن المؤكد ان برجمان قد تلقى عروضاً كثيرة ليعمل فى بلاد اخرى، وسألته اذا ماكان قد اخذ أحد هذه العروض فى اعتباره نظر خارج النافذة مرة ثانية وقال: «اننى فى وطنى هنا» واستطرد قائلاً: «لقد استغرق ذلك منى وقتاً طويلاً، ولكن لدى الآن جميع ادواتى.. كل شىء.. واينما اريده،، اننى اعرف من يعملون معى وهم يعرفوننى، اننى اعرف ممثلى».

اخذت اراقبه، شىء ما فى داخلى حسده لكونه قادراً على ان يمكث بوطنه ويعمل، ولكن بطريقة أخرى ولدهشتى إلى حد ما فإننى لم احسده تماماً. كل شىء فى حياة ما يعتمد على كيفية تقبل تلك الحياة لحدودها، لقد كان الأمر سيصبح كأن احسده على لغتة مثلاً.

قال برجمان بعد لحظة «اذا كنت عازف كمان ودعيت كى اعزف فى باريس.. حسناً.. اذا كان الشرط هو ان لا احضر الكمان الخاص بى وان اعزف على كمان فرنسى فأنى لن أذهب حينئذ، وأشار اشارة سريعة تجاه النافذة «هذه هى كمانى». كان الوقت قد تأخر، انتابنى الاحساس بأننى سأنصرف على الرغم من أنه لم يقترح شيئاً كهذا.. اخذنا جولة لنتحدث عن «الساحر».

ـ «انه لم يفعل أى شىء ليعمل بالتنويم المغناطيسى، هل فعل؟».

ـ «لا.. بالتأكيد لا.. أنه لم يفعل». ضحك برجمان كثيراً بنفس الطريقة المتآمرة التى ضحك بها عندما كان يتحدث عن أسباب عمل «الختم السابع»: «حسناً.. نعم أنه دائماً علي حافة الاشياء العظيمة، دائماً.. اليس كذلك؟، انها جوهرية له مثلما الماء جوهرى للسمك». كانت الناس تقاطعنا منذ اللحظة التى جلسنا فيها، وقد وصل الان شخص ما وكان مصمماً بصورة واضحة على ان يأخذ برجمان بعيداً، حددنا موعداً لنتقابل فى بداية الاسبوع المقبل، وقف برجمان معى حتى وصلت سيارتى واخبر السائق اين اقطن، لاحظته طويلاً، عارى الرأس ومحددا بصورة مخيفة، وبمجرد ان سار بعيداً فكرت كيف انه كان هناك شىء مافى الاجتجاجية الشمالية الشاذة والمجنونة يذكرنى بمناظر الواعظين السود فى طفولتى.

يعد فيلم «عربة مصاص الدماء» لفيكتور سيجسترم احد الأفلام التى احدثت اكثر الانطباعات عمقاً على برجمان، ويعتمد هذا الفيلم على رواية لسلما لاجرليف، لم اقرأ هذه الرواية ولايمكننى تخيلها كرواية ولكنها تعطى احساسا عظيماً كحكاية خرافية شمالية، اذا أن بها طابع الحكاية التى تتناقلها الاجيال اباً عن جد. والحقيقة الأولية فى هذا الفيلم هى كيف يمكن لخاطىء ان يخدع الموت (أدى سيجسترم بنفسه هذا الدور بصورة رائعة)، انه يخدع الموت بالفضيلة، فضيلة انجيلية أو بالاحرى احساس بالأرادة الجديدة: أنه يخدع الموت بان يواجه هذه القوة المجهولة بضعف وانسانية راسخة.

والآن فان هذه القصة هى بالتأكيد التى يقدمها برجمان بدقة فى «الختم السابع»، لقد دبر ان ينتفع بهيكل الاسطورة القديمة ليتحدث عن حالنا اليوم، عن الطريقة التى يمكن بها ان نتجاوز هذه الحالة التى تخلو من الحب وتنذر بالشر: هذه الاسطورة القديمة هى جزء من ماضية الشخصى واحد المفاتيح لفهم افلامه.

منذ أن أصبحت مصدوما بما بدا وكأنه تشابهات بيننا شغلت نفسى أثناء ركوبى السيارة عائداً إلى البلدة بالتفكير فى الفيلم الذى لو كنت صانع افلام فأنه سيحتل من بين انتاجى المكان الذى يحتله «الختم السابع» بالنسبة لبرجمان، ليس لدى الاساطير الشمالية، ولكن لدى الموسيقى الجنوبية من التام ـ تام الافريقية إلى ميدان الكونغو، إلى اورليانز، إلى هارلم، وكل الطريق فى النهاية إلى ستوكهولهم والقطاعات الاوربية فى البلدان الافريقية. سيبدأ فيلمى بعبيد يركبون السفينة الطيبة «يسوع» سفينة بيضاء فى بحر مظلم، بها سادة بيض فى لون اشرعة سفينتهم وعبيد سود مثل المحيط. وسيكون هناك عبد عنيد، صورة ابدية خصصت لان تظهر ولان توضع لتموت فى كل جيل، وفى قبضة سفينة العبيد فانه سيصبح طبيباً ساحراً أو رئيساً أو أمير أو مغنياً، وسيموت بقذفه إلى المحيط من أجل ان يحمى امرأة سوداء تحمل طفلاً منه، وعلى اية حال فان هذا الطفل سيقود تمرداً للعبيد ويشنق، وسيعود جندياً أثناء الحرب العالمية الأولى... ويدفن حياً، وعندئذ وتحت وطأة اليأس سيصبح موسيقياً للجاز ويجن.. اذا حضر إلى يومنا هذا فكيف سيصبح مصيره الآن؟ ماذا ساسمى أنا هذا الخيال الشرس الجاهز للانتقام؟، ما الذى سيحدث خلال هذا الزمن لسلالات السادة؟، لن يبدو من المرغوب فيه بعد كل ذلك أن أصنع من ماضى فى فيلم ماكان برجمان قادرا على أن يصنعه من ماضيه، وبطريقة ما فإن ماضيه أسهل فى ان يعطى معه، لقد كان فجأة أكثر بعدا وأكثر حضوراً.. وربما رافضاً بمرارة.. ان بطلى الآن، بطلى التراجيدى كان غالباً ماسيصبح يانكى، وسيقترح بالتأكيد وبطريقة واحدة اجتياز المسافة المغطاة بأجيال أمريكية مظلمة، ولكن ذلك بطريقة

واحدة فقط وليس فى القصة كلها.. وحينئذ فان مرارتى ستنقلب إلى قصة جيدة اذا ماكنت سأجرؤ على أن أرى البطل التراجيدى الذى كنت أبحث عنه كنفسى. ان الفنون جميعها نوع من الاعتراف اكثر أو اقل انحرافاً، وجميع الفنانين اذا ما كانوا سيعيشون بعد ذلك سيضطرون فى النهاية لان يقولوا القصة كلها، لان يقولوا كل العذاب الواقعى والخيالى، لقد بدت قوة برجمان حينئذ مستمدة من حقيقة انه قد وفق الى هذه التعرية الصعبة والرقيقة والعقلية للنفس.

لم يكن برجمان ووالده على وفاق عندما كان برجمان صغيراً، سألته:«ولكن كيف أصبحت معه الآن؟»، قال «آه.. الآن، لقد اصبحنا حسنين جداً، وكثيراً ما اذهب لاراه». اخبرته بانى قد حسدته فابتسم وقال «آه.. دائماً ما يحدث مثل ذلك عندما تكون هناك معركة مبالغ فيها كهذه، ان الآباء والابناء بوسعهم ان يكونو اصدقاء».

بدأت اشعر الآن عندما رايت فندقى متلالئاً خارج ظلام ستوكهولم بان ما كان فيلمى يفتقر اليه هو اليأس الأمريكى، البحث.. البحث عن سيادة وطننا.

الفتيان فى البلوجينز فى شوارع ستوكهولم لقد كانوا حقاً نسخاً مقلدة.. بعيدة جداً، لكن شوارع مدينة مواطنى كانت ممتلئة بشباب يبحثون باستماتة عن الحدود التى ستخبرهم بمن يكونون، وتخلق لهم التحدى الذى سيرتفعون اليه.

ماذا كان برجمان سيصنع من الغموض الأمريكى؟ وكيف كان سيتناول قصة حب تحدث فى نيويورك؟

عن كتاب «لا أحد يعرف اسمى» لجيمس بولدوين ـ ١٩٦٤

رقم الإيـــداع : ١١٦٩٥ /٩٧
الترقيم الدولى : 0 - 920 - 235 - 977

شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٠٩٦

هذا الكتاب

أكثر من مائة عام وعام مروا على ظهور السينما في ٢٨ ديسمبر عام ١٨٩٥ شغلت السينما العالم بها وانشغلت به، ولقد بدأت السينما مباشرة وبمجرد دوران آلة تصويرها في حفظ التاريخين الحديث والمعاصر وتسجيلهما، فلقد أصبح للعالم مع ظهورها ذاكرة بصرية محفوظة، وكل لقطة صورتها السينما تكتسب أهميتها أساسا من امساكها بلحظة أو فترة من الزمن لا يمكن استعادتها إطلاقا. وعندما أصبحت السينما فنا تخطت مرحلة التسجيل العشوائي للأحداث لتفتح آفاقا هامة أمام العالم على المستويين الروائي والتسجيلي، لقد أصبحت شاهدا على عصرنا يعبر عن رؤية تجاه أوضاعه وقضاياه، شاهد لا يكتفي برصد الواقع وإنما يمتد إلى رؤيته وتحليله. والدراسات التي يحتويها هذا الكتاب تتعلق أساسا بهذه الخاصية الهامة في السينما، ويحاول فيها المخرج السينمائي والأستاذ بالمعهد العالي للسينما د. محمد كامل القليوبي أن يتوقف عند بعض المحطات في تاريخ السينما العالمية ليرصد هذه الخاصية ليس في علاقتها بالتاريخ والواقع التي تصوره فحسب وإنما أيضاً في علاقتها بواقعنا.

شركة الأمل للطباعة والنشر